

الرواية الإسبانية المعاصرة

المشروع القومي للترجمة



تأليف : ماريا دولوريس أسيس جاروتيه

ترجمة : محمد أبو العطا

جيهان حامد أبو زيد

هبة أحمد نبيل العطار

مراجعة : محمد أبو العطا

المشروع القومي للترجمة

الرواية الإسبانية المحاصرة

تأليف

ماريا دولوريس أسيس جارتو

ترجمة

محمد أبو العطا

جيهان حامد أبو زيد

هبة أحمد نبيل العطار

مراجعة

محمد أبو العطا



١٩٩٩

هذه هي الترجمة الكاملة لمجلد:

ÚLTIMA HORA DE LA NOVELA EN ESPAÑA

AUTORA:

M.^a DOLORES DE ASÍS GARROTE

MADRID, ED. EUDEMA, 1990

تصدير

على مدار القرن العشرين، أنتجت إسبانيا فناً روائياً متميزاً. مع ذلك، ما زالت الرواية الإسبانية التي تكتب الآن أو كتبت من قبل بعيدة عن القارئ العربي، ولم تترجم منها إلا شذرات عمادها الاختيار الشخصي والبعيد كثيراً عن أي معيار ثابت.

قد يقال إن الرواية الإسبانية في النصف الأول من القرن لم تحظَ بما حظي به الشعر على يد جيل 1927، فيديريكو غرسيه لوركا وأقرانه؛ وإن الحرب الأهلية أحدثت انقطاعاً في الأدب الإسباني وإن محاولة وصل ما انقطع كانت وعرة... إلخ. بيد أن تلك مقولات تحيد شيئاً عن الواقع. ففي لحظة ظهور جيل لوركا، مثلاً، كتب الأديب الإسباني الكبير رامون ماريا دل بايي إنكلان رائعته الطاغية بانديراس (1926)؛ كما شهدت الأعوام الأخيرة من العشرينيات ظهور جيل روائي إسباني عظيم، جيل "الرومنطيين الجدد" الذي أحيا السرد الإسباني، ومن أهم أعضائه خوسيه دياث فرناندث ورامون خ. سندر،... إلخ. أما بعد الحرب الأهلية - وهي الفترة التي يتصدى لها هذا المجلد - فلم تنقطع كتابة الروايات الرفيعة، إذ ظهر جيل كاميلو خوسيه ثيلا وميجل ديليس والأجيال التي أعقبته، فضلاً عن أن عدداً من كبار الروائيين الإسبان واصل الكتابة في المنفى ومنهم فرانتيسكو أيبالا وماكس أوب وسندر.

ومن أهم مظاهر المشهد السردى في إسبانيا في هذه الفترة تزامن الأجيال المتعددة، ليس في الرواية وحدها بل في الأدب الإسباني على وجه العموم، الشعر، المسرح...؛ وتخلص الرواية من قبضة "الأدب الرسمي" وانتقال آليات نشرها إلى دور النشر والتوزيع الخاصة، فلم يعد يقدر الكاتب بحجم ما يكتبه عنه "النقاد الرسميون"، أي الذين يشغلون مناصب في المجلات الأدبية مثلاً، بل بحجم ما وزع من نسخ. وكانت النتيجة أن الروائيين الكبار أحرزوا نجاحاً ليس على صعيد النقد الأدبي وحده بل على الصعيد التجاري كذلك، أي على مستوى القراء.

ومن يقرأ هذا المجلد سيلتفت إلى أن الرواية في إسبانيا أفادت من السرد المكتوب في الأقطار الإسبانية الأمريكية (بورخس، رولفو، كورتاثر، خوان كارلوس أونيسي، فويتس، غارثيا ماركث...) كما أفادت من التحديدات الأوربية (في فرنسا، إيطاليا...) وكذلك من الروائيين الأمريكيين العظام، فضلاً عن الإفادة من تراثها التقليدي بدءاً من دون كيخوته دي لامانشا. وسلاحظ كذلك أن ثمة لحظة ازدهار روائي

ممتدة منذ منتصف السبعينيات إلى الآن، بعد حجر الرواية التجريبية وتكرس إرادة الروائيين في الحكى -بعد أعوام طويلة من الصمت والحظر- وذلك بالتصدي لكافة الأجناس الفرعية (الرواية البوليسية، الرواية العاطفية، الرواية التاريخية، رواية الرحلة، رواية التعلم، الرواية النسائية...) . وأخيراً، فإن الرواية، كجنس أدبي، تتعرض الآن لمراجعة على يد جماعة من أشهر كتابها من أمثال إدواردو مندوثا وماتويل باثكت مونتالبان وخايير مارياس بحثاً عن دروب جديدة للرواية بعد أن تقدمت وسائل الإعلام الجماهيرية بشكل طاع واستأثرت ببعض أغراض الرواية، بل واستبقتها من حيث التقدم والتنوع التقني البصري في مقابل الشكل الطباعي التقليدي للرواية...

ونحن في مسعانا لكي نقدم للقارئ العربي عملاً نقدياً يتصدى للرواية المكتوبة في إسبانيا اخترنا هذا الكتاب لبررات عدة، منها أسلوب المؤلفه شبه المعجمي الذي يفرض مباشرة إلى ما يفيد؛ غير أن ذلك لا يتقص بحال من عمق التحليل النقدي الوارد في الكتاب الذي سيفيد منه ولا ريب القارئ المتخصص-، فمؤلفته من كبار نقاد السرد الأسبان على امتداد أكثر من عقدين، فضلاً عن أنها أرادت أن تنفخ الشمول بمعالجة أعمال كثيرة وكذلك روائيين لم يلتفت إليها أو إليهم غيرها من النقاد. كما أنه يقع في مجلد واحد، إذ قلما تجد عملاً يتصدى لنفس الموضوع والفترة ولا يقع في ثلاثة أجزاء. ومن مميزات كذلك أنه يختتم بفهرس ضافٍ ومكمل تقريباً للكتاب وأعمالهم حسب الترتيب الأبيدي. فهذا كتاب سيرجع إليه القارئ انهم في أكثر من مرة.

وأخيراً، فإن هذا العمل ثمره سنوات من الترجمة كانت من مثل السمينار في الرواية الإسبانية التي هي بؤرة تخصص مترجميه، وكذلك في الترجمة، فمن سمات أسلوب هذه الكاتبة مظاهر وعرة ترجمتها (الفقرات المطولة، التراكيب الملتوية، التغريب أحياناً في المجاز بما قد لايناسب عملاً نقدياً، إلخ)، وما نحن نقدمه للقارئ العربي عليه مصادف فيه ما يفيد.

د. محمد أبو العطا

نشكر للأستاذة إلهام عيسى ما أسهمت به من جهد
لكي يخرج هذا المجلد إلى النور.

المرجعون

تمهيد

هذا الكتاب ثمرة أكثر من عشرين عاماً من ممارسة النقد الأدبي والتعليم الجامعي المتمركز في الأدب الإسباني المعاصر الذي يتبوأ فيه فن السرد مكانة مميّزة. لهذا الجنس الأدبي كرمست اهتمامي الأكبر في التدريس والبحث ونشر الدراسات والمقالات والمشاركات في الدوريات والملاحق الأدبية في الصحف. وتقتصر المادة التي جمعتها في هذا المجلد على القوس الزمني الممتد من عقد الستينيات من هذا القرن إلى مشارف التسعينيات، خاصة الأعوام العشرين الأخيرة. وعلى الرغم من قصور المنظور التزامني، حاولت ترتيب المادة والمشهد الروائيين في الأعوام الأخيرة عن طريق تحليل النصوص وصدائها لدى القراء.

هذا القرب، هذه المسافة القصيرة بين الإنتاج والاستقبال، هي في ذات الوقت من مساوئ ومزايا هذا المجلد. من مزاياه لأنه يقدم عدداً لا حصر له من المعلومات تخص أفق التوقعات الذي استقبلت في رحابه النصوص لحظة إنتاجها، ولأنه يؤسس كذلك لحقبة عظيمة الشتات في دراستها وفي تقديم النقاد لها، إذ ليس في متناول أيديهم سوى بعض المقترحات حول ترتيب هذه الفترة من خلال دراسات منفردة ومقالات لم تبلغ درجة المرجعية الأكاديمية؛ ومن مساوئه لأن ثراء الدراسة الآنية يأتي على حساب ما كانت ستمخض عنه الدراسة التعااقبية غير الممكنة في حالتنا لغياب الفاصل الزمني الذي أشرنا إليه.

غير أن مقارنة لحظة الإنتاج والاستقبال تحملنا إلى إعمال الفكر فيما يتصل بالدروب التي يسلكها الأدب، بغض النظر عن المقولات الشائعة حول هذه الدروب والتي روجت لها آراء صيغت من عناصر مبالغية وخارجة عن نطاق الأدب. وإذا كان تاريخ الأدب - كما يرى ر. جوس. R. Jauss - مرتبطاً بالاستقبال انتابح للنصوص فإن هذا المجلد يرمي إلى إضافة عنصر جديد إلى تاريخ الأدب هذا: معلومات وبيانات عن استقبال النص بعد كتابته مباشرة. وهذه هي نقطة المرجعية المبدئية لتقييم قبول أو رفض النصوص التي تحدد - كما ترى مدرسة كونستانتا - مسار التاريخ.

ويتطلب تنوع المادة المعروضة تقديماً من جانبي، إذ تتضمن فصول هذا الكتاب، في الغالب، إما دراسات متخصصة أو مقالات في النقد الأدبي واكبت صدور

الأعمال أو عروضاً لكتب ثم قمت بتنقيحها أو إعادة صياغتها أو تعديل الهوامش. وبذا تحقق ترابط مادة هذا المجلد سواء بإضافة معلومات جديدة أو باستكمال التحليل النقدي لموضوعات ومؤلفين لم يكن في وسعنا حذفهم لدى ترسيم مشهد الرواية في الفترة التي نتصدى لها. بيد أننا لم نتناول جميع الكتب والاتجاهات الأدبية المقدمة هنا بنفس العمق بسبب تنوع المشارب، كما أن التحليل المتأني لم يبلغ كل من أسهم بأعماله السردية. على أن هذا المجلد يقدم أيضاً تحليلاً وتقديمياً لنصوص ومؤلفين لم نكن نعرف عنهم الكثير.

ومع ذلك، ليس لأي مشهد لفترة قريبة على هذا النحو أن يدعي الشمول. وإنما الغرض هو تقديم أداة عمل، مجموعة من الحقائق والمقترحات يسهل الرجوع إليها، موجهة خاصة إلى من يريد ولوج عالم على مثل هذا النحو من الرحابة والتنوع كعالم الرواية.

وفي كلمة موجزة عن خطة الكتاب وتحديد مضمونه نقول إن أجزاء الثلاثة تتبع ترتيباً زمنياً. إذ ينبغي اعتبار الجزء الأول مدخلاً؛ لأنه يتصل بالاتجاه السائد في العقد السابق على الفترة التي يعنى بها هذا الكتاب - الواقعية الجديدة - كما يكرس كتاباً يتسيدون المشهد الروائي المعاصر - ثيلا، ديليس... - ويعنى بأعراض التغير وشواهد وجود "رواية أخرى"، وبتقويم الجوائز الأدبية كمؤشر على وجود جمهور أعرض من القراء. وجميعها فروض تحتم أن ننطلق منها، لأننا عند تأويل النصوص اللاحقة نعتبر أن ظهورها يأتي في سياق التجربة السابقة التي ينضوي تحتها الإدراك الجمالي.

ويتركز مضمون هذا المجلد في جزئيه الأخيرين، البابين الثاني والثالث. فالجزء الثاني يختص بعقد الستينيات، وتستأثر الاتجاهات الأدبية في ذلك العقد والتحليل التفصيلي لبعض ممثليه بعناية خاصة، وعلى وجه أخص ظاهرة اطراد الروايات النسائية. أما تناول الجوائز الأدبية في نفس الفترة والرواج الذي حالف روايات الخيال العلمي فإنه يميل إلى رسم أفق توقعات جمهور القراء ويعالج على نحو أكثر موضوعية الآراء الأدبية حول التجديد - الانقطاع عما سبق - الذي قالت به الاتجاهات الجديدة في تلك الفترة وما انطوت عليه من "جديد". وتكمل الدراسة المفصلة لبعض الكتاب من ذوي الطبيعة الخاصة - إما لتكرسهم أو لاختفائهم - تكمل لوحة تلك المرحلة.

أما الجزء الأكبر - الباب الثالث - فتحمله دراسة السرد في الأعوام العشرين

الأخيرة. وثمة مقارنة لموضوعات جوهرية تضيء فيما بينها ترابطاً على هذه الفترة: دلالة القضية في رواية أسطورة/هروب وعلاقتها بالفترة السابقة، ونجاح كتاب المنفي بين جمهور القراء، وتقدير هؤلاء والنقاد لأهم الكتاب تمثيلاً لكل اتجاه...

ونتناول عقد الثمانينيات من زاويتين:

- دراسة أكثر الاتجاهات رواجاً في نفس الفترة، خاصة الأشكال والمضامين الأدبية في علاقتها بفترات تاريخية أخرى و ما تعنيه من إضافة أصيلة؛

- تناول حاضر الأدب من خلال تقديم أرسخ كتاب جيل "الروائيين الشباب" موهبة. فضلاً عن متابعة موضوعات ورواة الفترة السابقة.

ثم نقدم فهرس المؤلفين والأعمال في نهاية المجلد ليعين القارئ على استكمال منظوره الشخصي لتلك المرحلة الروائية.

وأخيراً، نقول إن الجهود التي اقتضاه صوغ هذا المجلد والشعور بالرضا الذي ينطوي عليه إنجاز عمل من هذا النوع، مع وعينا ما به من قصور، لا تساويهما سوى المتعة الجمالية التي استشرناها لدى قراءة هذا الكم الهائل من الأعمال الأدبية.

المؤلفة

الباب الأول

الواقعية الجديدة

1. أوج الواقعية الجديدة .
2. إضافة كاتب مكرس إلى الواقعية الجديدة
كاميلو خوسيه ثيلا :
3. شئ ما أكثر من واقعية جديدة .
4. نضج كاتب : ميغل ديليبس .
5. ميداردو فرايلي ، قصّاص .
6. جدل حول منتخب أعمال سرديّة .

أوج الواقعية الجديدة

يقول هاردي إن الواقعية كلمة بائسة ومبهمة؛ ويدعو إلى ممارسة الملكة الشيطانية في الانتخاب و التناول الذكي . ويقول هنري جيمس إن الحياة جميعها قصور وحيرة ، وإن الفن جميعه لمأيزة وانتخاب. ويرى كونراد أن حرية الخيال ينبغي أن تكون أقرب ما يملكه الفنان إلى نفسه، ويستعجن نزع الشر التي تنفي اكتشاف قيود مذهبية رومنطيقية وواقعية وطبيعية في أعمال كبار الكتاب.⁽¹⁾ إن استنكار الكتاب لتصنيف النقاد لهم ، في أى اتجاه أدبي ، ظاهرة مكررة ، فلا رغبة لأحد في أن ينتمى أو في أن ينسبه أحد إلى أى تيار لكثرة خضوعها جميعا للمراجعة . و قرأنا أنهم يتساءلون عن الواقعية ونحن أيضا نتساءل عن الواقعية الجديدة الإسبانية.

ومع هذا، يطلق مصطلح الواقعية الجديدة على جزء كبير، ولا تقول الأغلبية، من السرد الإسباني في عقد الخمسينيات وبعض الذى يليه. وأضحى وجود هذه الجماعة الأدبية معتاداً في مجلدات المنتخبات وفي النقد، إلى أن تحول إلى نقطة مرجعية عند تحليل أى نتاج روائى ظهر في تلك الفترة. فكانت الروايات تصنف حسب انتمائها أو عدم انتمائها إلى الواقعية الجديدة ودون أن تنعت الأخيرة، عامة، بصفة أخرى سوى عدم انتسابها إلى أكثر التيارات شيوعاً في ذلك العقد.

وعلى سؤال ماهى الواقعية الجديدة يمكن أن يجيب عدد كبير من المقالات المتفرقة في المجلات الأدبية، ودراسات خوسيه ماريّا كاستيليت⁽²⁾ JOSE MARIA CASTELLET و غارثيا بينيوه⁽³⁾ GARCIA VIÑO و ر.م. ألبيريس⁽⁴⁾ R.M. ALBERES، من بين آخرين، فضلاً عن فصول في مجلدات في النقد الأدبي ذاتة في إسبانيا⁽⁵⁾.

على أية حال، تضم الواقعية الجديدة الإسبانية، لكونها ظاهرة رحيية، تنوعاً في المحتوى و الأنماط الروائية التي تحتاج دائماً إلى الدراسة و التحليل. فعلى هذا النحو فقط يكون اكتشاف الحيز الخاص بها في المشهد الأدبي العالمى.

الواقعية الجديدة و المغامرة الأدبية في القرن العشرين

ثمة مسألة مبدئية أشير إليها في الشاهد الذى يستهل هذا الفصل: في أى معنى

يمكننا أن نتحدث عن الواقعية في الأدب؟ في حالة الرواية الإسبانية، ترتبط هذه المسألة بعلاقة مصاهرة بين الواقعية الجديدة والواقعتين السابقتين عليها مباشرة وهما: واقعية القرن التاسع عشر وما يسمى بواقعية جيل 1898.

لا أحد يفكر إذاً في أنه عندما يتحدث عن الواقعية يمكن أن يفعل ذلك على نحو مشابه لما كان يقال منذ قرن ونصف القرن؛ فإذا كانت الحساسية الأدبية قد عادت أدراجها إلى الواقعية فإن ذلك لم يتأت لها إلا بعد أن خاضت مغامرة طويلة على مدى العقود المنصرمة من هذا القرن.

اتسم ميلاد القرن العشرين بغياب الثقة في المناهج العقلانية، كما أنه أحدث انقطاعاً مع الأدب السابق عليه مباشرة، فلقد تولد الشعور المأسوي الحديث وكل تيار القلق المعاصر وبدأ الاهتمام باللاشعور واللاعقلاني وبرفض التصوير النفسي للحياة الرصينة والمنطقية بوصفه تصويراً غير أمين، من أجل التأسيس لذلك الآخر الذي يصور تحلل الشخصية على النحو الذي كان بيرانديلو رائداً أكبر له في قصصه وأعماله الدرامية. في ذات الوقت، كانت التيارات الأدبية الملتزمة بالعلامة الزمنية في الوقت الحديث تبحث عن طرائق خاصة للتعبير من خلال طرح المشكلات الاجتماعية لعالم الواقع. ففي عدد كبير من الحالات، تحولت الرواية إلى وسيلة إعلام، إلى تصوير اجتماعي أو نفسي يسعى إلى التعريف بالواقع ومشكلاته. صحيح أن الظاهرة الأدبية في إسبانيا لم تغط كل تلك المراحل، غير أن الواقعية الجديدة في أشكالها المختلفة كانت صدى لها وكانت، في بعض الحالات، أكثر قرباً إليها مما يمكن أن تقدمه الأنماط الروائية الأصلية السابقة عليها مباشرة. ونحن هنا بصدد طرح هل بوسعنا الحديث عن تواصل في تطور الرواية الإسبانية في القرن العشرين. لقد أصبح من الشائع القول بأن الحقبة المعاصرة في إسبانيا ظهرت بداية من عام 1944، مع نشر رواية *عدم* لكارمين لا فوريت، ورواية *عائلة باسكوال دوارتي* لكاميلو خوسيه ثيلا.

هنالك من يتحدث عن انقطاع فينتاج الروائي بسبب الحرب الأهلية، ربما دون أن يتعمق أن الأزمة ترجع إلى ما قبل ذلك. كانت ثمة رواية واقعية في القرن التاسع عشر وحركة سردية عظيمة في جيل 1898، مثلت في شخص واحد على وجه خاص: بيسو باروخا PID BAROJA؛ ومع ذلك، لم ننعم بحيل روائي لعام 1927، كما حدث، وعلى نحو ممتاز، في الشعر. الأسباب؟ من الصعب تحديدها. كانت واقعية جيل 1898 قد بلغت بالرواية مرتبة لا يتيسر تجاوزها إلا لكتاب أفذاذ يكون بوسعهم إضافة منظور للواقع في خط التشويه الفني على نسق

يو باروخا، أو في الخط الذاتي المترع بالمضامين كما في حالة ميغل دي أونامونو. ثم يكن هناك تابعون مجيدون، واتجهت الأنظار إلى واقعية القرن التاسع عشر التي ظلت مصدراً للوحي، مع تفاوت في الدرجة، بينما واصل آخرون خط التراث على نهج جيل 1898، ذلك الخط المفتقر إلى الحافز الموحى على الرغم من أنه صور لنا المناخات ولو سطحياً.

خلّفت واقعية القرن التاسع عشر -وشعارها الرواية ملاحظة وليست ابتكاراً- خلّفت للتابعين عناصر هامة لحرفة الرواية؛ قدمت قوانين لها علاقة ليس فقط بالقدرة على الملاحظة وإنما بموقف الكاتب إزاء الملاحظ وبناء العمل الروائي وهيكله، وبالمضمون من حيث هو قطاع من المجتمع اختير خصيصاً لينهض بدور البطولة، إذ إن عقلية هذا القطاع المجتمعي هي التي سيكون لها حضور في الحكاية.

هنا يقوم الروائي بالحكي من الخارج وفي تفصيل دقيق. موقفه وصفى محض؛ وموقعه قريب من الإخبار، وهو في نفس الوقت يشحذ قدرته التخيلية حتى تستطيع أدواته الروائية تحقيق التوازن المتناغم بين الحكاية والشخص، على أن تستوحى الحكاية وتستوحى الشخص من القطاع الاجتماعي الذي اضطلع بدور بطل الحكاية منذ أواخر القرن التاسع عشر: البورجوازية أو الطبقات المتوسطة. وما أكثر أصدااء هذا الاتجاه التي يمكن للقارئ في سر أن يتعرفها في مشهد الرواية اللاحقة على جيل 1898 وفي جيل الخدائنة وفي ما يطلق عليه جيل 1936. فكّاب ذوو باع في حقل الرواية من أمثال ثوثونيغي وإغناثيو أغوستي وخيرونيا وتورنتي بايستير في بداياته.. إلخ، يشاركون في هذا الاتجاه؛ لأن إشكالية أعمالهم تتفق -رغم تفاوت الدرجة في كل حالة- وعقلية الطبقة المتوسطة، بعد أن جُددت بصبغة اجتماعية تلي رغبة القارئ.

هؤلاء هم الكتاب الذين يستطيعون أن يقدموا لنا خيط تواصل في السرد الإسباني، لارتباطهم بالسابق ولأنهم بتعايشهم مع الواقعية الجديدة يتواصلون مع قطاع حدودي من الكتاب والكاتبات المشاركين في كلا الاتجاهين.

موقف جديد و تقنية جديدة

ربما كان أليس هو من أشار بدقة إلى ما تقدمه الواقعية الجديدة من جديد

فيقول: لأول مرة ينقل الكتاب حياة البسطاء دون أن "يملأوا" إليهم كما كان يفعل زولا⁽⁶⁾. فهم يهجرون أسلوب الكاتب الروائي البورجوازي وذلك النوع من الشعور بالاستعلاء الذي كان القراء يقبلونه والذي يتلخص في سرد حياة رجل غير متعلم يحكيها رجل متعلم - الكاتب - يختلس النظر إلى القارئ لكي يمر ما قد يشوب موقفه من عطف أبوى.

وأهم ما جاء في رأى ألبريس أن الواقعية الجديدة تعنى موقفاً جديداً للكاتب إزاء المادة الروائية. فالروائي ليس راوياً بل هو مسجل للأحداث و المناخات و النفسيات؛ فعمله هو عمل مسجل آلى ذكى. ويكمن الفن في اختيار المشاهد و الأنماط و في المونتاج قبل كل شيء ، مونتاج أدبي يوازي ما يبذله من فن مخرج سينمائي جيد يعمل في فيلمه. هذا التقارب بين الفنين، الروائي و السينمائي، لم يذكر هنا في معناه المجازي فقط، إذ يتجه الأول، كلما كان ذلك ممكناً، إلى النظرة المباشرة، متجنباً إبداء الرأى، وإلى المشاهد التي يضعها الكاتب أمامنا عن قصد وإلى الحوارات حتى يستدل منها القارئ على تتابع المشاهد.

تتطلب هذه الطريقة في السرد أسلوباً خاصاً: العبارة القصيرة و النحو البسيط؛ صيغة المضارع والجملة المستقلة؛ ومن الشائع حتى أن يشق نمط من الكتابة المعزقة طريقه بنىة نقل أشد حالات الوعي بدائية وطيشاً.

ويمكن أن نعزو الميل إلى تصوير المعدمين دون حيانتهم إلى العلامة الاجتماعية المميزة لتلك الأيام، و إن وجب علينا القول إن الأدب سبق الزمن و إنه من خلال مهمة الشهادة، الملحوظة في الوقت الراهن على نحو بالغ الرهافة، تمكن الأدب من حل مسارات اجتماعية سار فيها الناس قبل أن يؤكدها الواقع. كما أن الواقعية الجديدة جاءت كمتطلب لعودة الفاعلية و للزمنية الملحوظة في المغامرة الثقافية المعاصرة.

الرواد : التحقيق الروائي والمادة الملحمية

رواد هذا التيار الروائي من الولايات المتحدة: هيمنجواي ودوس باسوس وشتاينبك و كالدويل؛ وهو تيار قاسٍ وموضوعي ومباشر ويعمره شخصيات تحدث لهم أشياء كثيرة و يقيمون في عالم جديد من العنف والفاعلية. وكتاب هذا الخط الأدبي وحيدون، يعملون بعيداً عن أى مجتمع ذى صبغة مهنية؛ فهم بشر قبل أن يكونوا من

أهل الأدب؛ وهم امتهّنوا مهناً أخرى قبل أن يشتغلوا بالأدب، ويعكسون في أعمالهم تجربة الحياة المباشرة. ومارست الصحافة والسينما عليهم نفوذاً و خلفت ذلك الأثر اللحظي المكتشف في نثرهم. فهم لا يقولون شيئاً للقارئ عن أحاسيس الشخص وأفكارهم، بل هم يبحثون عن وصف موضوعي لأفعالهم، عن الاستنساخ الآلي تقريباً لحواراتهم، الحكم اللفظي على سلوكهم إزاء موقف معين. وهم كتاب مستقلون، متمردون، يحبون على هامش محيطهم ولا يروقههم شيء مما يحيط بهم.

يحمل هيمنغواي، في اعتدال أسلوبه المثير للإعجاب وفي بساطة فنه، يحمل إلى كتبه إحساساً قوياً بتدهور المجتمع الحديث، بعيشته وافتقاره إلى معنى: هربت قارة حين جئنا نحن. يحيا السكان الأصليون في تناغم معها، لكن الأجنبي يدمر، يقطع الأشجار، يلوث الماء...⁽⁷⁾ وشخصاً خصوص كتبه بدائيون، تربطهم بالحياة علاقة مباشرة، يفكرون ببطونهم، ولديهم في نفس الوقت حس مرهف بالموت: هم يعرفون أن الموت هو الواقع الذي لا مفر منه، الأمر الوحيد الذي يوسع الإنسان أن يكون متيقناً منه، اليقين الوحيد...⁽⁸⁾ لذا فإن ولعه بمصارعة الثيران و بالقنص قد يجد له تبريراً فيما سبق.

وأضاف دوس باسوس إلى الواقعية الجديدة التحليل السوسيولوجي للجماعة. فشخص خصوص وصلة مافهاتن أو خط عرض 42 يثيرون انفعال القارئ لأنهم ليسوا إلا صوراً لتطور سوسيولوجي. وما الحياة والفعالية سوى توتر سطحي من حيث إنهما ليس لهما دلالة إنسانية. ويقود دوس باسوس قارئ كتبه إلى الوقوف على فوضى مجتمع المدينة الكبرى التي يسودها إيقاع مقلق وتقليدي وخاوي؛ وعلى موت النفس في المجتمع الحديث. مع ذلك فإن أشد تأثير لدوس باسوس على الواقعية الجديدة له علاقة بالأسلوب: غياب الحبكة وتقطع الحكاية واستخدام قصاصات من الصحف أو الأغاني لتركيب العمل والإيحاء بموضة وقته.

تدين الواقعية الجديدة لجون شتاينبك، هذا الكاتب الإقليمي على الرغم من شعبيته الكبيرة، بمعنى ذلك الحوار الذي يقوم به الشخص ويبدو لنا مسجلاً على شريط؛ فهو يعرف كيف يستمع ويعرف كيف يرى مثلما تفعل أفضل عدسة فوتوغرافية.

أما مؤرخ مستوطني جورجيا البيض المعوزين والمتخلفين والبؤساء قبل عام

1930 فهو إرسكين كالدويل. وتعكس أعماله دراما أزمة تاريخية، أزمة تعذر التواءم الاجتماعى للجنوب العتيق، حيث اقتصرت حياة الناس على تلبية حاجاتهم البدائية: فلاحه الأرض والجوع والغريزة، على هامش أى عرف إنسانى، بدائيون ولا أخلاقيون، ضحايا نظام اقتصادى يدين الكاتب مساوئه. ورواياته هى أحياناً استيوانات سوسولوجية تنفيا كشف الظلم وعرض آثار البؤس. ويلوح عنف الغرائز المهرب الوحيد، المتعة الوحيدة المتاحة لهؤلاء التعساء. ففى الواقع، يحتقر كالدويل التصنيع وأنماط الحياة الحديثة ولا يثق بها ويتوجه دائماً إلى هذا الجيل من البؤساء، الذين هم فى طريقهم إلى التلاشى، كأنما تكمن فيهم قوة إنسانية أكبر.

وكان الرواد الأمريكيون يقرنون التحقيق الروائى بمادة أخرى قد تكون ملحمية: كفاح الإنسان ضد الإنسان وضد الطبيعة، حين يُقدّم هؤلاء جمعياً فى مواقف شديدة العنف. وكان لهذا التصوير الحي لهذه الكائنات البدائية أن وجد من يمارسه فى الدول النامية، بمعضلات كانت لها سمات مشابهة. وظهرت الواقعية الجديدة فى إسبانيا وفى إيطاليا وفى السرد الإسبانوأمريكى بشكل شديد الرحابة.

جذور الواقعية الجديدة الإسبانية

منذ عام 1950، ظهرت فى المشهد الأدبى الإشباني أعمال مطردة ذات سمات مشتركة. ووجد هذا الاتجاه الجديد حافزاً له فى مساندة دور النشر والنقاد وحتى فى الجوائز الأدبية. ويتعلق الأمر بكتابة روايات عن الحياة الجمعية لقطاعات اجتماعية فقيرة: القرى المقفرة التى يكابد فيها الفلاحون الإشبانيون شظف العيش؛ ضواحي المدن الكبرى المصورة فى ذروة فظاعتها وبؤسها؛ حياة العمال وصغار الموظفين برواتبهم السخيفة. ولا تهم دراسة الشخصيات من الناحية الذاتية، بل يهتم المستوى الجمعى لتلك الطبقات الاجتماعية. فالهدف هو وضع وجود هؤلاء الناس أمام عيني القارئ، بلا زخرف فى الأسلوب، كما يحدث فى الفيلم التسجيلى أو التحقيق الصحفى. وفى حالات أخرى ثمة محاولة لتصوير ردود الفعل العنيفة والبدائية لسكان القرى إزاء أحداث غير مألوفة تكسر أساساً رتابة الحياة اليومية: فيضان، وفاة شخصية هامة من القرية، الهجرة؛ أى أن الهدف هو إبراز أحاسيس وغرائز كائنات لاتحدها تقاليد اجتماعية لكى تفجر من خلالها -إنسانياً- كل قوة بدائيتها.

ويرجع الوله باكتشاف وجود البسطاء إلى اقتناع كتابنا بأن في ذلك تكمن عروق غنية إنسانية لم تلوثها العادات و التقاليد البورجوازية.

وهذا الاقتناع ليس جديداً؛ فعند القدم رأى أدبنا في القطاعات الدنيا من الشعب ملامح وحشية وكرم؛ فالأمر هنا يتعلق بوصف شعب " السكين والمدينة " (الشعب الإسباني) في سلوكه الغريزي وبلا أى تحليل.

وعلى هذا، فإن الجديد يكمن في طريقة استخدام المادة الخام. فالآن ليس ثمة اهتمام بالذات الخصبية لكل شخص بل بترجمة أكثر أنواع الوعي بدائية، في وصف بارد وموضوعي للظرف الذي يشترك فيه الجميع.

كان لنشر خلية النحل لكاميلو خوسيه ثيلا، في بوينس أيرس، عام 1950، أن فتح المجال للعديد من الكتاب الجدد الذين كانوا يشعرون شعوراً بالإعجاب مؤلف رحلة إلى القرية لموهبته كسارد وتمكنه من اللغة. وتعرض خلية النحل لمشهد الحياة في إسبانيا، في مدريد، ممثلاً في وجود "غير ذوى الخطوة". أما التقنية المستخدمة فهي موضوعية وجافة، على نسق أسلوب الأمريكي دوس باسوس.

الأرض و حياة الناس

ربما أمدتنا روايات سباستيان خوان أربوه الريفية بمعمار ما يؤكد أليس أنه يشكل البعد الفلسفي للواقعية الجديدة الإسبانية: إرادة الحياة في ظل وحشية الحياة⁽⁹⁾. كشف هذا الكاتب عن نبض وإيقاع حياة أهل الأراضي القطنونية في منطقة نهر إيره السفلى، في روايات طرق ليل وأراضي نهر إيره وتينو كوستا. هنالك شئ مشترك بين الطبيعة والإنسان يزيد من العنف و يعزز حضور القدر وقوة الغريزة والحب. فالأعمال الثلاثة هي ثلاث قصص حب درامية. في طرق ليل، يرغب مارثيال في مرثيدس، الفتاة التي جاءت في أحد الأيام إلى القرية بحكاية غامضة والتي يلاحقها رجل آخر يقتله البطل، ليس قبل أن يطلق العنان لعالم عاصف من الغرائز والعنف. والشخصيات البدائية والقساة الذين يحيون الحكاية تملكهم رغبة متوقدة في الحياة، تشد كلما لاح المصير أشد مأسوية.

الموت المفاجئ لامرأة خوان وتعذر الاتصال بلا معنى بين الأب وابنه هما العنصران اللذان ينضجان المأساة في رواية أراضي نهر إيره، التي قد تكون أكثر ما

كتب أربوه قسوة. فلا إرهاق العمل ولا الفشل في الحب ولا ألم العيش ولا يؤس كل لحظة يمكنها أن تكبح جماح الغريزة.

وأسلوب الكاتب رزين ومحكم وقوى وبعيد عن التحقيق الصحفي، لأن سياستيان خوان أربوه، يدل أن يقوم بالإخبار، يتعمق تلك الحيات للكشف عنها. وهو بذلك يفصل عن الواقعية الجديدة: بذلك الاستشفاف العميق للشخص والأشياء وبذلك الغلالة الذاتية التي تسقط عنهم العلامة الزمنية لتقرهم من مواجهة تتخطى حواجز الزمن.

جمع الكاتب في مجلده "قصص من الدلتا" عدداً من القصص القصيرة؛ من بينها "المشاجرة" و"لايغادا" اللتان تعرضان في صفحات قليلة للعنف وللحس المأسوي اللذين بوسع المؤلف أن يلقي بهما على الأرض وفوق ظهور هؤلاء الفلاحين الذين يلوحون لنا على قدر غير مسبوق من العظمة والصدق. في "المشاجرة"، يحكم هذه المأساة التباين بين إميليو وإبورا، دراما قايل وهابيل جديدة. وهي مأساة شعرت بها امرأة حارينا- عشية المحنة المحققة. في القرية لا تنتهي الآلام البتة، وتتلاحق المصائب بعضها تلو البعض. كانت مارينا تحس بعجزها عن الفرار من الذكريات النحسة. كانت كالشذور وثاقها، ترواح تحت ثقل الكرب وهي تنتظر ذلك العرض المخيف⁽¹⁰⁾. في إطار هذا الخورس التراجيدي الذي تنهض فيه المرأة بصوت الأرض الأم، يطلق الكاتب سيل العنف المتمثل في المطاردة المميتة بين الرجلين، في سباق ليلي في حقول الأرز الغارقة في المياه. كان عنفه ينمو مع المطاردة، وينمو حنقه. كان يحس بتفجر كل غرائز الغابة في نفسه. يصر على أسنانه ويعدو ويحس بالتعلق. كانت خطاه تسمع في الصمت ويتكسر الشجر عند مروره في طقطة قصيرة وصماء، كالأنين⁽¹¹⁾. أولاً يتدلع الصراع لداعي الانتقام؛ فيما بعد يكون الصراع من أجل النجاة من الموت الكامن في وحشة الحقول.

لايغادا قصة موجزة تقدم مواجهة بين أم وابنتها بسبب وقوع "لايغاديتا" في الحب. فالفتاة، في حبها لأحد الشطار الريفيين، تجد نفسها وقد انفصلت عن أمها ودفعت إلى حياة قاسية من الكدح وكثرة الأطفال الذين يقيمون شيئاً فشيئاً حاجزاً عالياً من الانفصال عن الأسرة وعن كل ما كان يعني، في زمن آخر، حياة سعيدة.

ومكمن القوة هنا في قدرة هذه المرأة على البغض ضد من أراد تحريرها، وفي

العنف الذى صنعت منه عالماً من الأحقاد انعزلت فيه وعاشته ممزقة من جراء أفكارها هى. وإذا تتجسد الحكاية فى شخصيات نسائية يبلغ التباين بين الحب و الكراهية درجات مأساوية.

إن تصوير عالم الفلاحين العدوانى والبدائى المتأجج فى الأراضى السفلى لنهر إيره ليجعل من أربوه رائداً للواقعية الجديدة. وبسبب تجاوز أعماله للمستوى الواقعى فإنها تتأذى به عن تيار روائى يميل، على نحو سافر تقريباً، إلى هدف اجتماعى.

قصور الحياة

تمثل رواية نهر الخاراما (1956)، لرفائيل سانشث فرلوسيو، أنموذجاً لما يمكن أن تبلغه التقنية الشيئية التى تسم الواقعية الجديدة. فالصورة الفوتوغرافية والحضور يغنيان عن الوصف؛ ويبدو أن آلة التسجيل قد استخدمت فى الحوارات. أما الفن و قدرة الروائى فيكتمان فى انتخاب الأشياء التى ستظهر فى الصورة الفوتوغرافية، فى انتخاب المستويات الأولى من الصورة حتى تخلف انطباعاً بالحضور وبالحياة؛ وفى هذا الانتخاب يعرض الأديب لنا أفكاره فيما يختص بشخصه ورؤيته للعالم من خلال الواقع. ويساعد التمهل و الزمن البطئ القارئ على أن يتوطد لديه انطباع بأنه يحيا ما يحكى له. إن أهم قيمة فى رواية نهر الخاراما، وما يجعل منها تحفة فنية عظيمة وليس مجرد محاولة تقنية فاشلة، أن الأسلوب يعضد المضمون الاجتماعى والإنسانى للحكاية بقوة تلوح صادرة مباشرة عن الشخص و الأشياء ودون أن يلحظ القارئ حضور الروائى كوسيط. وهنا لدينا المير التام لاستدعاء ما كتبه فيرجينيا وولف⁽¹²⁾ حين حدست الدروب الجديدة للرواية: يذلل الروائيون الحاليون قصارى جهدهم للاقترب من الحياة وتقديمها على نحو أكثر قوة، دون أن يلتفتوا إلى التقاليد المرعية سلفاً. فهم يرصدون الذرات كما تقع فى النسق الذى تقع عليه. ويسجلون، مهما بدا ذلك مجزئاً أو غير مترابط، الأثر الذى تركه كل عرض، كل حادثة، فى الضمير. ويعرفون أن الحياة لا تكمن فى الأحداث الكبرى بقدر ما تكمن فى أى حدث مبتذل وصغير.

وتقدم لنا رواية نهر الخاراما، فى حوالى 400 صفحة، شريحة من الحياة،

ما يحدث في مساء يوم أحد على ضفاف نهر لمجموعة أشخاص من العامة، من صغار الموظفين الشباب في مدريد. هذه الرواية تقتقر إلى "حكاية"، لأن مساءً واحداً في تلك الحيات البسيطة والرمادية لا يقدم أحداثاً هامة. والشخص قليلو الشأن وليس لتفسياتهم أهمية لأنهم لا يعرفون التراكب ولا العالم الداخلي لأي نفس بشرية. فهم يأكلون ويرقصون ويشربون ويستحمون ويتمددون في الشمس ويقيمون حوارات غير مهمة، هم بشر بلا أية فردية. ومع ذلك، تنطوي الرواية على قيمة إنسانية رحبة لأننا انتزعت من الواقع وجود العديد من معاصرنا الذين نلمس فيهم قصور الحياة ووضعت نصب أعيننا.

ويعرض مساء الأحد ذاك لكل وجود هذه المجموعة من الشبان والفتيات لأن الأيام والحياة كلها على نفس الشاكلة عند هؤلاء الناس، وهي تتكرر في رتابة رمادية. في نهاية العمل، يتحول ضيق أفق وابتذال المجموعة إلى دراما، إلى شهادة قاسية على العالم بوفاة إحدى الفتيات غرقاً عند السد. وهنا تكمن الباتوسية، فالموت يقضى على أفق رغبات جسدية في مساء يوم أحد لمسنا فيه حتى الثمالة ضجر هؤلاء الشباب التواقين إلى الحياة على المستوى البدائي، بلا آمال أو أهداف، في أعظم لا وعى، في الابتذال.

وإذا ما وضعنا في الاعتبار مغامرة مواقف العبث المتطرفة التي رسمها بيكيت، فإن نهر الخاراما وجماعته من الشباب يذكر بالباتوسية التي يستشعرها المشاهد في أيام سعيدة. إن حقيقة نهاية الإنسان، حقيقة الموت، حين اقتصر وعى هذه الكائنات بالحياة على الرغبات العارضة والغريزية، لتشكل القوة المأسوية لهذا الكتاب؛ كما توطد نزعة الموضوعية مأسوية وضع هذا الشباب الضائع، أبطال الابتذال والشهادة النابضة على جزء من الواقع المعاصر.

ضجر الشباب

تمثل رواية ألعاب الديدن (1954)، خوان غويتيسولو، وثيقة، ربما أفسى وثائق الواقعية الجديدة بما تنطوي عليه من إدانة اجتماعية. وأبطال الرواية هم شباب ما بعد الحرب الإسبانية؛ شباب متمرد ومتبصر، قلق ورهيب، متراوح بين الشر والقوضوية. شباب يأخذ بختناقه الوضع الذي خلقه له الآباء، لأن كل شيء فيه مقرر ومحسوب.

هؤلاء الشباب يشعرون بالسأم ويبحثون عن طريق للهروب من رتابة الأيام، بغية شق مجرى لتمردهم والانتقام من المجتمع الذي يشعرون بأنهم من ضحاياه وأنه يكبت حرياتهم، وذلك في خضم حماسهم للحياة ولصنع مستقبل مغاير. كانت حياته في أروكاس منتظمة: كان مستقبه بذلة عليه أن يرتديها. فبشهادة الطب عليه أن يحيا في منزل أبويه ويتزوج من إحدى فتيات القرية الثريات. كان والثقا من أنه سيكون سعيداً إذا كان مفهوم السعادة. وهو نفس مفهوم والده، يعنى الهدوء والدعة وعدم الاهتمام بالمستقبل⁽¹³⁾.

ويبحث هذا القطاع من شباب غويتيسولو، في موت واحد منهم، عن مخرج من ضجرهم. وهذا الفعل غير المبرر والرهيب يسوط ضمير القارئ الذي يكشف إلى أى مدى من العنف يمكن أن يصل شباب يشعرون بالتهميش من مجتمع يصيبهم بالسأم، مجتمع هم على خلاف معه.

إلى جانب مقاربة هذا الشباب المتمرد في زمننا، يصوغ الكاتب نقداً للمجتمع الإسباني، بنبرة أقل حدة، لأن الكاتب يلجأ في بعض الأحيان إلى مواقف غوغائية نلمح من ورائها التزاماً يتخطى حقل الأدب. تلك هي نقاط الضعف في عمل على قدر عظيم من القوة، يصور فيه قطاعاً من الشباب عنيفاً ورهيباً، تحول فأصبح تقنياً قاسياً لكل من لديهم شعور بالرضى عن الرخاء والراحة المادية. علينا أن نبحت دائماً، يبدو أن هذه هي مقولة الجيل الراشد، فلا وضع يدوم مدى الحياة.

وطابع الواقعية الجديدة الذي يميز عمل غويتيسولو يشير إلى أنماط الرواية الأوربية بما يحويه من حس عبثي. فهذا الحس العبثي ومسألة أن يكون هؤلاء الشباب واعين ومحللين لوضعهم يتنايان بالرواية عن سمات الواقعية الجديدة الإسبانية المشار إليها: من حيث هي دعوة للإنسان على مستوى اللاوعي، الأعمى والأخرق. أما درامية روايات الواقعية الجديدة في إسبانيا فلا تكمن في الغوص بالقارئ في الشعور بعدمية الوجود، وإنما في العنف الذي يواجه به أهل القاع غياب أى ميرر إنساني حقيقي لحيواتهم. ويظهر عنف البسطاء مادة عالية القيمة، جذيرة بأفضل معالجة، لو أتاحت لهم فرصة استخدامه استخداماً مناسباً.

شراسة " الشجعان "

في رواية خسوس فرناندث سانتوس، الشجعان (1954)، البطل قريصة

صغيرة في ريف إقليم ليون الإسباني، على الحدود مع إقليم أشتوريس، قوامها بعض الرعاة وأحد الأعيان الموسرين وبعض تاجر متواضع والفلاحون من صغار الملاك ورجل غريب وبعض النسوة من بينهن فتاة تعمل لدى ذلك الرجل الموسر وطبيب ريفي. والقرية، بمنزلها البيضاء المصطلية نهاراً بشمس الصيف الحارقة والمنعزلة عن العالم؛ والنهر بما يذخر به من أسماك التروتة؛ والليالي المنجومة والساكنة؛ وحيوانات المنزل والحقل؛ والأطفال هم أيضاً شخوص حكاية معيشة في البؤس ووسط دسائس طغمة من أعيان القرية.

وما تقصه الرواية ليست حكاية أو مغامرة يقوم بها الشخوص الذين يظهرون على صفحاتها، وإنما هي حياة هؤلاء الناس المطبوعين على القسوة والعنف في انسجام مع الطبيعة، والمبتذلين في رتابة أيامهم والعناة المتجددين في شراستهم على نحو مباغت. والتقنية المستخدمة هي تقنية العدسة، الرصينة في الوصف و الحوار اللذين يكشفان للقارئ عن طبيعة الشخصيات من خلال مواقفها وأفعالها وكلماتها، متجنبين في حذر أي تعليق عليها. لقد تمكن فرناندث سانتوس من تحقيق التناهي لمخلفاته التخيلية، وتوصل إلى الكلمات الدقيقة التي تحدد ملامحها، وصور المناخ الشعري الذي يقر بها من القارئ، وعثر على الزوايا المناسبة لالتقاطها بحرفية المهتم بتقنيات السينما وبعث من لديه شيء يريد أن يقوله. وهنا نرى واقعية على غير نسق التحقيق السطحي، ففي رواية الشجعان يقدم الكاتب عدة مواقف وعدة شخصيات يعبر عن نفسه من خلالها، عن غير قصد، فيها يغول في مأوى إنساني اليوم وإلى الأبد. فحالة الفقر والبؤس التي تحياها قرية في إقليم ليون توصف كأنما من قبل شخص مترع بهذا الواقع ويعرفه ليس من ناحية ما يذكره من معلومات مشيرة وحسب بل أيضاً من ناحية تلك التفاصيل التي تعبر عن إنسانية غائرة، فهو يقترب من البؤس لا لكي يستعرضه بل لفهمه والبحث فيه عن ثروة إنسانية، لأن قسوة هؤلاء البدائيين هي تحول للقوة الدفينة فيهم، التي تحولت إلى شر. فالعنف إذاً في أصله أمر إيجابي، رغبة في حياة أفضل لم تجد مجرى أفضل. ورد الفعل إزاء الإحباط

والاختناق هو على نحو ما الذى يحدد معيار الصراع بين الظروف الطاحنة المعيشة على المستوى الجمعى وإمكان الحياة الأفضل لهذه القوة البدائية؛ أى أن المسألة الإنسانية تقدم فى بساطتها الوحشية.

ويشير ألبريس⁽¹⁴⁾ إلى الاختلاف فى الموقف بين الكتاب الإسبان وكتاب بقية أوربا. فهؤلاء يصفون الإحباط الإنسانى بوضع الدراما فى بطل أوحده، هو فى الغالب مثقف يعيش هذا الإحباط ويقوم بتحليله فيما هو يعايشه؛ أما فى حالة الواقعية الإسبانية، ليس البطل من بين المثقفين ولا حتى هو شخص بمفرده بل يتخذ الصراع مستوى اجتماعيا ويعمل فى لاوعى أشخاص بدائين لا يكمن رد فعلهم فى تحليل مواقفهم بل فى العنف.

إن الطبيعة الخاصة للشعب الإسبانى هى التى تفسر جزئيا الموقف الذى تبناه الروائيون الإسبان لمواجهة الشعور بقصور الحياة، وهو الصراع الذى يستشعره الإنسان الحديث على نحو خاص. إننا شعب عنيف متأرجح العواطف، لديه حس يميل بطريقة خاصة إلى المأسوى المعيش بشكل متواتر على المستوى الجمعى؛ شعب قاس، اعتاد مواجهة أشد ظروف وجوده خشونة لمقاومتها أو الانصياع لها بقوة أكثر وجودية من كونها عقلانية.

من ثم فإن قصور الحياة أزمة تؤثر فى الأساس على القوى التى بوسعها أن تطلق سيل العاطفة أو الغريزة، قبل أن تتيح الفرصة لتحليل الإدراك. ومسألة أن واقعنا الاجتماعى يمكنه أن يقدم عرضاً لأشخاص بدائين، حيث يمكن لهذه القوى أن تنطلق فى أصالة أعظم، تبرر اختيار الفلاحين أو الفقراء فى المدينة الكبرى كمادة روائية. ولكن ما لا يقبله الفلاحون أو يقبله شعبنا هو التفسير السطحي لعنفه أو لبدائيته، لأن هؤلاء الناس لديهم حس دفين بالحياة وأسرارها، وهم يقبلون كل ما هو سرى ويقبلون عاقبة الإنسان؛ لذا حين يغيب هذا البعد عن العرض الروائى فإن الواقعية لاتصبح صريحة ولا تصلح شاهداً.

العلامة الزمنية والشهادات

لم يجد التاريخ الاجتماعى من قبل مكاناً له فى عالم الأدب بهذه الرحابة، فالفرد يعرف بعلاقته بالمجتمع، وتفرض الظروف المحيطة به نفسها على حبكة الرواية. وملح الالتزام الاجتماعى الذى أضافته الواقعية الجديدة كان الشعلة التى يصبر إليها كتابنا

الشباب الذين نشروا هذا التيار ودفعوا به نحو تزييف لما أشرنا إليه كأهداف ذات قيمة. فلقد أسفر التحقيق الاجتماعي وانتقاد البرجوازية ووصف الفقراء من الفلاحين المهاجرين أو العمال من ضحايا أوضاع ظلمة، أسفر عن موضوعات روائية متميزة حين تغوص في الدراما الإنسانية؛ ولاتكاد تستقيم لو كانت مكتوبة بنثر ردى أو بلا بنية أو إن غابت عنها تلك البساطة الشديدة القرب من الإخبار المثير؛ ولقد كان النقد شديد القسوة عامة مع الواقعية الجديدة، مستنداً إلى مثل هذه التجاوزات. فلقد اتهمت بأنها مفرطة في زمنيته وأن هذا نفسه يضر بما كشاهدة على زمنها. ويقال إنها ليست سوى شريحة طويلة من مجتمعا، مجرد تخليق لايجرؤ على الكشف عن المعنى.

نشر الروائي مانويل غارثيا بينيوه⁽¹⁵⁾ دراسة تنطوي على انتقادات قاسية للواقعية الجديدة. وأدان المعنى الزائف للشهادة التي تقدمها الواقعية الجديدة أحياناً. فبالفعل، حين لا يكون الروائي فناناً حقيقياً من اليسير أن نفكر في أن نقل الواقع لا يعدو كونه نقلاً لما تراه العين، بلا أدنى صياغة أو انتخاب أو تعمق للمشاكل. ثمّة اهتمامات اجتماعية واقتصادية وعاطفية، ولا ميثاقية يمكنها بشكل ما أن تنم عن ألباز إنسانية.

صحيح أن الأدب المعاصر يقدم لنا التناقض الحضارى المتمثل في أن الغرائز ذكية والذكاء غريزي؛ ومع ذلك فإن أفضل الكتاب قد نفحوا تناول هذه الموضوعات مرتبة ذهنية، مرتبة ذهنية هي في غالبية الأحوال ما ينقص روائينا. هذا ما يقصد إليه ألبورغ⁽¹⁶⁾ حين يشير إلى غياب البصيرة كعيب أساسى في الرواية الواقعية الجديدة الإسبانية. ولكن اتهم هذا الناقد لايلغ فقط أولئك الذين يمارسون واقعية جديدة مبتذلة وبلا موهبة، بل وكثيرين آخرين مازالوا يكتبون طبقاً لقوانين واقعية القرن التاسع عشر. إن المشكلة لأعمق بكثير من مجرد مدرسة أو تيار روائى؛ بل يجب إحالتها إلى مفهوم الرواية نفسه.

في رأى الكثيرين، تعنى كتابة رواية صنع حبكة جيدة تجسدها شخصيات تكون متماسكة كأنماط بشرية، ولا شك في أن هذا حاضر في أى نص سردي جيد، لكن ينبغي أن يكون هنالك شئ علاوة على هذا، خاصة منذ أن أضحي هذا الجنس الأدبي ميداناً لمشكلات الإنسان الحديث. إن ما يقدمه لنا الفنان هو نظرة متكاملة للحياة والعالم، وهو في هذا يستخدم، في كل حالة، التقنية التي يراها مناسبة طالما أفادت

المضمون بشكل مناسب. إن الشيء الذي لا يحيد عنه، الضروري على الإطلاق، هو أن تكون للكاتب رؤية للعالم وللحياة يعبر عنها في أعماله.

وعلى الرغم من الأخذ في الاعتبار المخاطر التي خاضتها الواقعية الجديدة في إسبانيا، فإن أي نقد نزيه لا يمكن أن يتجاهل هذا التيار الأدبي أو يتخلى عن دراسته في كافة تظاهراته، لأنه، من ناحية، يعكس من خلال أشياعه انسجاماً مع القوالب الأدبية والحس الاجتماعي السائد في تلك السنين؛ ولأنه، من ناحية أخرى، يمثل وشيجة طيبة بالواقعية التقليدية في إسبانيا لأنها - أي الواقعية التقليدية - من اليسير التعرفها في أفضل تصوير لأنماط من شعبنا، أنماط صوّرت بعمق إنساني.

الهوامش:

- (1) ميريام ألوت : " الروائيون والرواية " ، برشلونة ، سيس بارآل ، 1966 ، ص 41. (بالإسبانية)
- (2) خوسيه ماريا كاستيليت : " عشرون عاماً من الرواية الإسبانية (1942-1962) " ، مجلة "كراسات أمريكية" ، 1963 ، عدد يناير-فبراير ، ص ص 290-295. (بالإسبانية)
- (3) مانويل جارتيا بينود : " الرواية الإسبانية الراحنة " ، مدريد ، غواداراما ، 1976 .
- (4) ر.م. ألريس : " تاريخ الرواية الحديثة " ، باريس ، ألبان ميشل ، 1962 . (بالفرنسية)
- (5) - خوان لويس ألبرغ : " حاضر الرواية الإسبانية " ، مدريد ، غواداراما ، جزآن ، 1958 .
- رفائيل بنيت كزاروس : " مشهد الأدب الإسباني " ، مدريد ، ريال ، 1963 . (بالإسبانية)
- إيغنيو دي نورا : " الرواية الإسبانية العاصرة " ، مدريد ، غريلوس ، 3 أجزاء ، 1962 (بالإسبانية).
- غوثالو تورنتي بايستر : " مشهد الأدب الإسباني الراحن " ، مدريد ، غواداراما ، 1956 (بالإسبانية).
- غوثالو سويخانو : " الرواية الإسبانية في زمتنا " ، مدريد ، برنسا إسبانيولا ، 1975 (بالإسبانية).
- خ.م. مارتينث كاتشيرو : " الرواية الإسبانية فيما بين 1936 و 1980 ، مدريد ، كاستاليا ، 1958 (بالإسبانية).
- إ. سولديفيللا : " الرواية منذ 1936 " ، مدريد ، الأمرا ، 1980 .
- إ. إغلياس لاغونا : " ثلاثون عاماً من الرواية الإسبانية ، 1938-1968 ، مدريد ، برنسا إسبانيولا ، 1969 (بالإسبانية).
- (6) ر.م. ألريس : المرجع المذكور ، ص 351 .
- (7) إرنست هيمغواي : " Depta autumn " (ترجمة إسبانية) ، برشلونة ، بلاتا إي خانس ، ص 96.
- (8) ر.م. ألريس : نفس المصدر : ص 348.
- (9) برشلونة ، ماتيو ، 1965 ، ص 165.
- (10) إ. هيمغواي : " موت في المساء " (ترجمة إسبانية) ، برشلونة ، بلاتا إي خانس ، ص 112.
- (11) سيباستيان خوان أربود : نفس المصدر ، 179 .
- (12) فيرجينيا وولف : " فن الرواية " ، باريس ، Seuil ، ص 16 (بالفرنسية).

(13) خوان غوتيسولو : " ألعاب الـدين " ، برشلونة ، دسـتينو ، 1954 ، ص ص 28-29 .

(14) ر.م. ألـريس : نفس المصـلر ، ص 353 .

(15) ماتويل غارثيا بينيوه : " الرواية الجديدة في إسبانيا " ، مدريد، غوادراما، 1962، ص ص 47-80 (بالإسبانية).

(16) خوان لويس ألـبورغ : نفس المصـلر (جزء أول)، ص 23 .

إضافة كاتب مكرس إلى الواقعية الجديدة،

كاميلو خوسيه ثيلا:

خامس إسباني يحصل على جائزة نوبل في الآداب

يعد نشر خلية النحل، في عام 1951، بداية الواقعية الجديدة في إسبانيا. مع ذلك، تعرض الأعمال السابقة -التي كتبها ثيلا تحت شعار ما أطلق عليه "الرواية الوجودية"- ملامح لها علاقة بفكر الواقعية الجديدة.

عائلة باسكوال دوارتى

ظهرت في عام 1942، وهي رواية مبكرة في المشهد السردي بعد الحرب الأهلية. في نفس العام، نشر خوان أنطونيو ثونثونيغي رواية رجل كان يصبح ثيلا⁽¹⁾، بمقدمة كتبها خواكين دي إنتريامباساغوس. كما ساهم كتاب آخرون في تغيير أفق النثر الباروكي للحقبة السابقة من بينهم: وثيسلاو فرناندث فلورس بمجلده الغابة الحية⁽²⁾، وبديرو دي لورثو بمجلده منزل الوحدة⁽³⁾، وغونثالو تورنتي بايستر برواية خابير مارينيو، قصة تحول⁽⁴⁾. في عام 1944، رأت النور ماريونا ريول⁽⁵⁾، أولى روايات مجموعة الرماد كان شجرة، لإغناثيو أغسني.

وتقدم عائلة باسكوال دوارتى أحداثاً مترعة بالعنف والجريمة، وتستخدم لذلك لغة خشنة. وفي الحال، أطلق على الكتاب مصطلح TREMENDISMO، أي المبالغة في التشاؤم والعنف.

لاقت صيغة ثيلا نجاحاً إذا أخذنا في الاعتبار كثرة تابعيه، وبدا أنه يفتح أفقاً أمام من كانوا حينئذ يكتبون. وأثارت أعمال ثيلا تساؤلات مختلفة: أيريد إشاعة الرعب؟ أيعني العودة إلى "روايات الشطار"؟ هل المسألة مسألة إبداع بطل فوضوي يكون بمثابة الضمير المنتقد للمجتمع؟ ففي رواية ثيلا، إلى جانب العنف والجريمة، ثمة أيضاً ميل خيّر إلى الضعف الإنساني يؤدي إلى محاسبة النفس وإلى موقف تطهري. ومما لاشك فيه أن رواية ثيلا كانت لها نية نقدية، كما سيوضح ذلك على نحو سافر في

مقدمة طبعتها النهائية المؤرخة في مايوركا في الثالث والعشرين من أغسطس عام 1960؛ ويشار فيها إلى الخواء والظلم وإمكان وجودهما في مجتمع تحت غلالة النظام: أفكر في أن النظام شئ بهيج وحي ومشرق، لكن البائس والميت والمعتم هو ما يوعز زورا وتفخيما بأنه النظام، في حين أنه في الحقيقة لا يعدو كونه خواء. وباسكوال، بطل الرواية، كائن بدائي، بلا أى مثل، مناهض للنظام المفروض، وهى شخصية قريبة إلى حد بعيد من أبطال الروايات المسلسلة، لكنه يمتلك قوة رهينة ويحفز على قراءة العمل بحماس. والمغزى الاجتماعى لرواية عائلة باسكوال دوارتى هو الاحتجاج على البنية الاجتماعية والاقتصادية التى دفعت بإسبانيا إلى حرب أهلية. ويقدم الاحتجاج في قالب وجودى. فباسكوال دوارتى شخصية مقتصرة على ذاتها، مفعمة بحمية الحياة، تكافح ضد ظروف الحياة المعاكسة كوحش محاصر ودون أن تنظر إلى أية اعتبارات أخلاقية. وينبغي أن نفرد مكانا لهذا العمل في المشهد السردى الأوربى كرواية وجودية وإن احتفظت بسمات خاصة بها، كما يرى ألبريس⁽⁶⁾. وهى رواية وجودية لأن تيمتها تتمحور في شخصية باسكوال ووجوده، كما يفعل السرد الأوربى في تلك اللحظة، ولكنها تتجنب طرح التيمة من خلال أبطال يلجأون إلى التحليل الذاتى، بل عبر شخص بدائى يعرضون المسألة الإنسانية في بساطة وحشية وجذرية. وباسكوال هو مثال النمط البدائى في ردوده العاطفية والبدنية وفي علاقاته الاجتماعية.

تجسدت موهبة كاميلو خوسيه ثيلا في هذا العمل ككاتب كبير. فالوحشية بلا غلاف أدبى هى شكل من الأشكال البليغة التى تتناوب فيه البدائية والغنائية الشعرية. ولنعط مثلا بهذه الفقرة في سياقها الوحشى: موت أخى باسكوال في دن زيت: المرأة التى لا تبكى كالنوع الذى نضب، لاقيمة لها، أو كطير السماء الذى لا يشدر والذى إذا أراد الله سقط جناحاه لأنهما قد تحتاجهما الهوام.⁽⁷⁾

هنالك من أخذ على ثيلا أن أسلوبه الرقيق لا يجعل منه روائيا جيدا. فهو يقع دائما في شرك الكليشيه، الذى لا يناسب نمو الرواية أو تركيب البنية أو تعمق النفسية. لكنه، مع ذلك، بحجة قلم واحدة بوسعه خلق شخص لا تنسى. قام بول إيلي⁽⁸⁾ بدراسة عمل ثيلا وطبق عليه المنهج المسمى باستطبيق العنف. ويرى ثيلا أن اكتشاف التعبير الأجل أهم من رصد الملمح النفسى الحقيقى. إن هذه المهارة المكرسة لتجنب الواقع الإنسانى وإيداله بسينوغرافيا أو طريقة

لفضية كانت من أهم ملامح أسلوبه وضوحاً بداية بـ عائلة باسكوال دوارتى وعلى امتداد مسيرة الكاتب الروائية.

قدرة تنويع النبرات

عبر الراحه (1944) هي الرواية التي تحكى ليس أقل من مغامرة الموت البطئ لجماعة من المصدورين تفحهم المرض البصيرة فيما تجول أفكارهم بالأحلام التي لم يقدر لهم أن يحيوها. وإلى جانب تيمة الموت تظهر تيمة الزمن كمصدر اهتمام أساسي لغالبية المرض. في روايته الثانية هذه، يثبت ثيلاً أن طاقاته ككاتب يمكن أن تتواءم مع عوالم متنوعة. وهذه الرواية مصوغة في شكل رسائل أو مذكرات خاصة يكتبها عدد من المرضى من نزلاء مصح. أما الشخصوص فهم لمحات، مجمل من الملامح الانطباعية. وتقنية الرواية بسيطة: فهي في مجموعها تجربة في الشكل، لكن مضمونها يضعها في مصاف السرد الوجودي في الفترة التي كتبت فيها.

جاءت مغامرات جديدة ومغن لثريو دي تورمس (1944) لتقدم محاكاة جيدة لروايات الشطار؛ غير أننا نلمس فيها تأثيرات من باي-إنكلان، لكن بدون المغزى النقدي لذلك الجنس الروائي الفرعي في القرن الذهبي الإسباني. ذلك أن شخصوص العمل أقرب إلى الاستعراض الخرافي منهم إلى تجسيد الواقع.

خلية النحل ، أحد معالم الرواية الإسبانية

تقدم خلية النحل (1951) مشهداً للمريد بعد الحرب، لكنها ليست سوى استعارة أو تمثيل لمساحة بشرية أوسع: عالم القادرين وعالم المضطهدين، الحالمين والمستغلين، لأنها بداهة تتجاوز إطار المرجعية التاريخية؛ وتسهم التقنية الروائية في تعميق دلالة الرواية. فذلك التوزيع السيمفوني، بلا أبطال أو شخصيات بارزة، يخدم المغزى الأخلاقي الذي قصد إليه الكاتب، وهو إدانة التفاق في مدينة ضحت بمنظومة الأخلاق في سبيل المنظومة الاجتماعية. والرواية مصوغة كما لو أن مراقباً يبيده شريط من المواقف اليومية يقوم بالربط بين هذه المواقف من خلال الحكمة. وتحقق تقنية المنظور بتقديم شخص واحد أو حدث واحد من وجهات نظر متعددة. ويقول إيلي إن قصر زمن الحكاية على يوم واحد تعبير عن موقف ثيلاً الفكري، موقف تحرير

الوجود من الماضي والمستقبل لكى يتبقى الحاضر فقط زمناً أوحده وملموساً. وشخصها أنماط مبتذلة وبلا ملامح، أنماط مهووسة بأمر الحياة اليومية وبالجنس. وتؤكد كافة هذه السمات نية النقد لدى ثيلا الذى يعبر عنها من خلال هذه اللوحة الحائطية لمدينة جائعة وتعسة.

روايتان شديدتا الاختلاف فيما بينهما

فى رواية مسز كالدويل تتحدث إلى ابنها (1953) توجه السيدة كالدويل خطابات أو مذكرات لابنها المتوفى، فى مناجاة تحدثه فيها عن حبها له، على نحو سافر وغير معقول، مباشر ومراوغ بشكل شاعرى. ورأى أحد النقاد فى هذا العمل محاولة من ثيلا للتخلص فى كتابته من السرد التقليدى. فليس هنالك تواصل سردي، والقراءة يمكن أن تبدأ وتستمر من أية صفحة. والشهادة الوحيدة على أن هنالك حكاية نجدها فى الكلمة الاستهلاكية ثم الأخيرة "للمحرر" الذى يحكى فى إيجاز كيف وصله المخطوط ومن هو المؤلف. وهذه الرواية إيغال وجداني فى عقل مسز كالدويل الشاذ الذى يسيطر عليه هوس الحب المحرم.

ومجلد الشقراء تجرى أحداثه فى فترويل وهو مكتوب بلغة فترويلية دارجة. وهى رواية تقليدية تقوم فيها الشخصيات وطرائق التعبير على مواقف وجودية أولية. وتنبس النبوة البدائية لهذا العمل أنيا عن إيقاع السرد واستخدم التشبيه وكذلك الدور الذى يضطلع به الغموض والصفة البدائية للشخصيات الذين تسيدهم الغريزة. والشقراء رواية عن الأرض، عن خصوبتها فى مقابل الحضارة المتدهورة. وعناصر هذا العمل - الغابة، المروج، العنف - تؤكد مدلول أن العفوى فى الحياة هو الأقوم.

نحو الرواية البنائية

برواية وقفة وثامن أيام عيد مان كاميلو لعام 1936 فى مدريد (1969)، المعروفة أيضاً باسم مان كاميلو 1936، ينضم ثيلا إلى الاتجاه المعروف باسم "الرواية البنائية". فهو من خلال ضمير المتكلم للرواية البطل يصف مناخ الأيام السابقة على الثامن عشر من يولية، الثامن عشر والأيام التالية عليه. وإذا كان الزمن

هنا محددًا فإن القضاء المكاني غامض، فهو مدريد المواقف أولاً؛ مع غموض كبير في الشخصيات. فبنية ضمير المتكلم السردى ذاك تختلط ببنية المجموع، غير استدعاء حر لما كان يجري في إسبانيا في ذلك الوقت. في رأي ثيلا، هذا العمل هو قبل كل شيء اعتراف فردى، مشهد مهلوس لمدريد، أنين هذيان. يقسول غونثالو سوبيخانـسو⁽⁹⁾ إن الفكرة التي تصدر مجلد سان كاميلو 36 هي أن إسبانيا شعب تدعو فيه الثورة والرجعية إلى العنف الدموي، في صراع امتد لقرون، وإن العلاج المناسب للقضاء على كل هذا بلا رجعة قد يكون الحب والتواضع، ودون تحقير الجنس بل نشره في أرجاء العالم الفسيح.

تطمح رواية طقوس الظلام 5 (1973) إلى أن تكون صورة بريقية للأعوام التي تلت الحرب الأهلية. أما الصبغة الروائية فهي جلية في العنوان الكامل للعمل: طقوس الظلام 5 أو رواية ذات رسالة كتبت لتغنيها جوقة من المرضى كناقلة للقداس المقام احتفالاً بانتصار الأخيار وأحوال نعيم الجنة وهي: عذاب القديسة تيودورا واستشهاد القديس بيناثيو، وطرد القديس هوجو الذي حدث انتقاله تحت وابل من ابتسامات العرفان الحقة، وإحياء لذكرى الأول من أبريل. والرواية ضمير منفرد ممتد في ضمير مخاطب - "أنت" - متأمل، مهوس بالإيروسية. وتستبين الوظيفة النقدية للعمل في السفر 21، فصاحب المناجاة "سأهم كمتفجر شديد الرعونة، وهذا إثمك الخطير، الإثم الذي لا يغفر ولا يمحوه أى تبطل أليم أو تبطل دموى". وتتكون الرواية من أسفار، في مكان مليء بالوحوش يحتضر فيه مؤدى الطقوس. والعدمية الشديدة التي يفرق فيها القارئ لا تعوقه عن أن يعترف للكاتب بالريادة في سيطرته على اللغة.

التجريب في اللغة

أى قارئ لثيلا يكشف في رواية مازوركا لقتيلين (1983) سلسلة من اللوحات المميزة للكاتب على المستوى التعبيري والشكلي والدلالي على حد السواء: إبداع مخلوقات بدائية كما في عائلة باسكوال دوارتي؛ الأسلبة القادرة على تجسيد العنف عن طريق اللغة؛ تصميم الأنماط التي تظهر وتختفي لتصل بين أجزاء من حيوات

مختلفة استخدمها بنجاح في خلية النحل؛ الكاتب الأخلاقي الذي منذ أول أعماله وحتى هازوركا...، تاسع رواياته، يتحين كل مناسبة لكي يؤنب المجتمع الإسباني على ما سببه الحرب الأهلية وما بعد الحرب من أمراض نفسية؛ المهووس بتيمة الجنس؛ المازج الماهر لمستويات لفظية مختلفة خاصة الحوار والأدعية في تكرارات غنائية ذات أثر كبير. هذه الملامح كافة تجتمع له في هذه الرواية .

بيد أنه إلى جانب الملامح المذكورة آنفاً ثمة أخرى تكسر المنظومة السميولوجية وتشكل فرادة هازوركا...، منها، أولاً: العالم المشار إليه، إقليم جيليقية، موطن الكاتب، الذي تحيل فانتازياه المرتكزة على التكرار، تحيل العمل رواية شعرية لكي تكسر مجدداً نمط الكتابة التقليدية في جنس الرواية. لذا على القارئ ألا يبحث عن قصة عن الحرب الأهلية، بل إن الصراع يأتي هنا كحدث فاصل لخدمة دلالة أعمق. وحكاية الانتقام مجرد ذريعة، خيط رفيع جداً لإقامة لوحة لإقليم جيليقية اليوم وإلى الأبد، بكل ما تقدمه للتاريخ، بدءاً باللغة -تكثر المفردات الجيليقية حتى إن الرواية تنتهي بمعجم كلمات جيليقية- وحتى العادات والتقاليد والمزاج الجيلقي. وثانياً: ينبغي أن نبرز ما لهذا الكتاب من قيمة غنائية، تتحقق بمزج تقنية "الكونتربوينت" في الحكاية لتناسب التعبير عن العناصر المأسوية في عالم ثيلا: الموت، الجنس، العنف، الوحدة، الرعة الوجودية التشاؤمية. هذه التيمات -المعبر عنها بشكل جمالي وغير ملامح أسلوبية- لا تجدد مع ذلك شخصاً بمسئطاعها أن تستوعبها. فالأبطال السطحيون، المفتقرون إلى عمق داخلي، والمصممون بتقنية مازالت تنتمي إلى واقعية العادات يقلصون الإمكانات التي يقدمها جنس الرواية منذ القلح.

حققت رواية المسيح ضد أريزونا (1988) نجاحاً كبيراً لدى القراء. والفضاء المكاني للرواية هو منطقة أريزونا وزمن الحكاية هو المتضمن بين عامي 1880 و1920. والرواية لها شكل مناجاة تحكي سلسلة من الوقائع تشترك فيها قائمة مطولة من الشخصيات المشار إليهم إجمالاً ودون أن ينصاع المجلد لمرتبتي التسابع الزمني أو التسلسل المكاني، بل يتبع التداعيات التي تحدث في الوعي حين يستدعي الذكريات. والمناخ الذي تجري فيه الأحداث عالم يسيطر عليه العنف والغرائز البدائية. فالعنف يكشف عن الصبغة الوجودية ونزعة التشاؤم المهيمنتين على هذه الحكاية الوحشية. أما اللوحة الغنائية والشعرية فتنتج من قدرة ثيلا على التعبير اللفظي الأسر. وهذا الكتاب

في مجمله دليل آخر على ريادة هذا الكاتب. أما التجديد التقني فيتلخص في أن هذا العمل كتب دون استخدام أية نقطة (في الترقيم).

القصص

إلى جانب رواياته، نشر روايات قصيرة وقصصا ومذكرات ومجموعات مقالات وأدب رحلات. وعناوين هذه الكتب تبدلت كثيرا لأنه مزج بين هذه الكتب في طبعات مختلفة. من بين الروايات القصيرة نبرز: الجليقي وفريقه (1955) ولوحة أيقونات دون كريستوبينا الجديدة (1957). في مقدمة العمل الأول وضع ثيلا مقدمة تعتبر مجملًا لفنه الروائي. من نفس جنس العنوين السابقين نذكر حكايات من إسبانيا وتقع في جزئين: المكفوفون، والسندج؛ وهي ملاحظات عن عالم البشر المتألمين. ومن أهم فصول حياة ثيلا الأدبية كتب الرحلات؛ وكتابه رحلة إلى القرية^(١) هو أكثرها طزاجة وطبيعية؛ ولكن لا يمكننا أن نغفل من فهرمينيو إلى فهر بيداسوا، ويهود ومسلمون ومسيحيون.

كاميلو خوسيه ثيلا كاتب كلاسيكي في فننا السردى. وجاءت جائزة نوبل لتؤكديادته في تسيد اللغة التي يعمق بها الواقع ويعبر عنه، وفنه منشق وله صلة بسخرية القرون الوسطى المريعة وبتصوير غويا ونثر مولانا.

معلومات عن حياة كاميلو خوسيه ثيلا

ولد في ايريا فلانسيا عام 1916، ولم يكمل تعليمه الجامعي. مارس مهنة الصحافة لفترة قصيرة، إذ كرس نفسه للكتابة منذ أمد طويل. وهو شخصية أدبية كانت (وما زالت حتى الآن وعلى نحو أكثر حداثة) مثيرة للجدل. واسمه دائما بحال للحديث، وهو بذلك وريث متطوع لتقليد يرجع إلى القرن الثامن ومآله الزوال في وقت قريب. قام بسفرات إلى أمريكا، وهو خبير عظيم الشأن بإسبانيا؛ أسس وحرر مجلة أوراق سون أرمادانس [من أعظم الإصدارات الأدبية والنقدية الإسبانية على مدى سنين عديدة- المترجم].

^(١) هذا المجلد نقل إلى العربية : القاهرة ، دار نشر سعاد الصباح ، 1993 ، ترجمة محمد أبو العطا.

الهوامش:

- (1) مدريد ، دار النشر الوطنية ، 1942 .
- (2) سرقسطة ، المكتبة العامة ، 1943 .
- (3) مدريد ، دار نشر غارثيلاسو ، 1943 .
- (4) مدريد ، دار النشر الوطنية ، 1943 .
- (5) برشلونة ، دار النشر دسطينو ، 1944 .
- (6) ألبريس ، المصدر المذكور ، ص 354 .
- (7) الطبعة الثالثة ، برشلونة ، دار نشر دسطينو ، 1974 ، ص 52 .
- (8) انظر: - ILIE , Paul : La novela de C.J Cela , Madrid , 1971 .
- (9) انظر: - SOBEJANO , Gonzalo : OP . cit p . 126 .

شيء ما أكثر من واقعية جديدة

على امتداد عقد الخمسينيات ظهرت سلسلة من الأعمال تدحض هيمنة الواقعية الجديدة على الرواية. ففي عام 1954 نشر خوسيه لويس كاستيو بوتشي رواية **الموت فوق الكتف**؛ وفي العام التالي، نشر أنطونيو بريتيو رواية **ثلاث خطوات لرجل**؛ وفي عام 1959، أصدر أندرس بوش رواية **الليل**؛ وكارلوس روخاس رواية **قاتل قيصري**؛ فيما نال ألبارو كونكيرو جائزة النقد عن رواية **أخبار سوتشانتري**. ومن أشهر كتاب ذلك العقد إغناثيو أغسني وثوثونيغي، وكلاهما يكتب واقعية تأثرت بياروخا وبأفضل كتاب أوربا رغم أن أصولها ضاربة في رواية القرن التاسع عشر. من ناحية أخرى، تشهد بعض الجوائز الأدبية الممنوحة في ذلك العقد على أن شيئاً ما أكثر من الواقعية الجديدة حاضر في نتاج هذه الحقبة.

الجوائز

ميغل بونيويل، جائزة أتيانيوم بلدا الوليد (1959) عن رواية "نرميس تحت الماء"
يقدم ميغل بونيويل، في **نرميس تحت الماء**، عملاً ذا طبيعة محيرة. إذ إن من السهل أن نقرأ صفحاته الـ 169 دفعة واحدة، وأن نتابع الطفل والقبعة و القط - أبطال هذه الرواية القصيرة - في أوقات مغامرهم معاً، غير أنه ليس من اليسير أن تستمر المتعة التي تخلفها قراءة الصفحات الأولى لأن بونيويل، في جو غنائي طافح، يقول لنا أشياء مركبة و يباغتنا بألعاب أدبية من كل صوب وحذب ويتخطى - ليس في قليل من المرات - الرسم المبسط للحكاية ليدخل القارئ في لغز الحياة البعيدة عن أية أهمية.

وفكرة الرواية بسيطة: يختفي طفل وقبرة وقط، وفي نفس الوقت تقريباً تعلن جميع صحف العالم نبأ ظهور مجموعة نجوم جديدة في الفضاء أطلق عليها علماء الفلك اسم "الطفل والقبعة والقط". لكن العثور على عصا الطفل و خرجه في مياه

بحيرة قرية يحيط اللثام عن المصير الأليم الذي لقيه الأصدقاء الثلاثة.
ونرسييس ليس ثطا معتادا ولا هو البطل تقريبا رغم أنه يقول ويفعل كل شىء.
والكاتب - رجل يكتب قصة للكبار - حاضر على نحو متواصل في كلمات وتأملات
الصغير. وهو يوعز إلينا بوجود الألم والجوع وسكون الموت وتعاسة الفشل في الحب
وبهجة الصداقة، وهى تيمات إنسانية لكنها ترى من منظور عدم الرضى واللاتعالى
الوهمى والمتألق. أما الشفافية والاستدعاء الشعري اللذان يجيب بهما ميغل بونيويل
على التساؤلات فليس لهما ميرر فى ذاتهما على الرغم من كونهما تسلية جميلة، على
الرغم من أنهما يبلغان حد جرح دخائل النفس.

فى هذا العمل وفى غير واحد من فصوله، يتأكد يقين لدى الكاتب : يتماهى
الحب والموت. وهذا اليقين هو القوة الخفية التى يدور فى فلكها عالم نرسييس والتى
تستنفر إزاءها كافة دوافع الطبيعة. وموت الطفل فى البحيرة تأكيد أخير ليقين ميغل
بونيويل هذا. أما القبرة والقط فيروزان سحر الطفولة لدى نرسييس، وعلى الرغم من
أنهما لا يكادان يظهران بعلامح محددة يصاحبان الصبي : القبرة بلمستها الدائمة،
والقط بألعابه التى لا غنى عنها.

فى تقديمه لهذا العمل ، حاول سانشث سيلبا أن ينقب عن أية سابقة له ونجح فى
العثور على اثنتين: صمويل روس SAMUEL ROS ورامون غومث دى لا سرنّا،
كما أكد على صلة العمل بالأمير الصغير لـ أ.دى سانت إكزبرى A. DE SAINT-
EXUPÉRU؛ ومع ذلك، ما أكثر ما تنطوى عليه الرواية من تفرد وأصالة. ومن أهم ما
يلفت النظر سهولة الربط بين الشعري والفانتازى ليروى لنا فى بساطة رقيقة مايلي :
كان يطيب لى أن أسير وأسير؛ وكان ذلك رائعا لأننى كنت أسير بجانب قط
يمشى فى وقار، يمشى قفزا، وبصحة قبرة تطير مثل راقصة حين تخط بطرفى
قدميها خشبة مسرح الباليه الذهبية. هكذا تطير القبرة، تخط بطرفى جناحيها
الهواء الذى كان الطفل يستشقه فى لذة.

والفصول التى ينقسم إليها العمل هى بدورها قصص أخرى متصلة بحكاية
الأصدقاء الثلاثة البسيطة. وتهمين على كل منها قيمة أدبية معينة، ففي الفصل الذى
يحمل عنوان "الرجال" مثلا، تنبت القصة من مستوى القلب، بعبارة الشاعر الإسباني
الكبير لويس روسالس؛ ويهمين على "العابة" لون وحركة أفلام الرسوم المتحركة،

ونذكر منها: أمسكت القبرة عن الرقص والطفل عن الصغير ونظرا إلى القط... ونظر القط شزرا إلى الطفل وإلى القبرة وأكل فطرا أخضر دفعة واحدة. أمسكت القبرة عن الغناء والطفل عن الصغير ونظرا إلى القط.

أما نغمات الفانتازيا الحادة فحاضرة في عالم الأجرام السماوية، ومن أرقى الأجزاء أرجوحة "البروج" والسوق الصاخبة التي ينادى فيها "الشعري" بين محتفل وساخر: تفضلوا وانظروا... عيني الرجل الذي جن من الألم، وزجاجة الفورمالين التي يحفظ فيها الألم الذي لن يعرف أبدا...

وتتعد بساطة الفصل الأول إلى حد كبير فيما بعد. فلا مقبرة الأسماك ولا قبر الماء الساكن الذي سيكون مثوى نرسيس بوسعهما إسكات الألعاب الصاخبة في عالم النجوم، لأن ذينك الفصلين اللذين وصفهما أكثر من ناقد بأنهما رائعين جنازة الفراشة أو مجموعة نحت النجوم العبقريّة- متباعدان أحدهما عن الآخر بما يكفي. وقصة "المشاعل" التي تجرى فيها وقائع البحث عن نرسيس في الماء ضعيفة لأنها لا تفي بمهمة تفسير كل تلك الأغوار الغريبة التي أراد بونيويل أن يودعها خلفية قصته. وربما نتظر من الكاتب توازنا أكبر فيما يختص بالمنحى الشعري، وبتحفظ أكبر فيما يتعلق بالفانتازيا؛ بل ونسأله أولا ماذا فعل بمسألة البصيرة التي أراد الفرار منها ولا يحل له أن يتجنبها إذا كان يسعى إلى التحاور مع الإنسان.

خوسيه توماس كابوت

جائزة سيسامو لعام 1959 عن رواية فصيحة الإعدام

حصل خوسيه توماس كابوت على جائزة سيسامو لعام 1959 عن رواية فصيحة الإعدام. وكابوت رجل شاب يمتحن الطب والصحافة، وهو -أولا- من كبار هواة الأدب. في بادئ الأمر، كتب للمسرح، وكان اكتشافه -على المستوى الشخصي- بقراءة إبسن. وحمله إعجابه بالكاتب المسرحي النرويجي إلى الاهتمام بالمأساة الكلاسيكية فكان إسخيلوس اكتشافا آخر هاما له. وكذلك كالديرون دي لا باركا وشكسبير. ومن بين المحدثين، انشغل بقراءة أونيل وبرنارد شو وبنابنتي BENAVENTE وأونوي. وبعد سفره قام بها إلى قارة أفريقيا اتجه إلى الرواية. قرأ لتوماس مان وجويس وكافكا وهيكل وللروائيين الأمريكيين والفرنسيين. كتب

كثيراً لكن **فصيلة الإعدام** هي أول كتاب لا يمزقه.

من يقرأ رواية كابوت هذه لن يحتاج إلى معرفة شيء عن قراءاته السابقة، أو حتى عن تكوينه، لأن صدق العمل وتلقائيه يتلافيان أى تأثير سابق. بل ربما اكتشفنا فيه الطبيب والرجل الذى يهدف سمعه للضعف البشرى والإنسان المقتنع بقيمة الحياة.

ويوضح لنا كابوت فى مفتاح العمل أن **فصيلة الإعدام** تقوم على أساس حدث تاريخى ذكر فى تاريخ "الحروب الكارلية". تحفّق إحدى سرايا جيش القائد ثومالكارغى فى الهجوم على موقع إتشارى أرنات فىأمر الجنرال -إعمالاً لمبدأ الانضباط- بإعدام أحد رجال السرية. وتبدأ أحداث الرواية لحظة إجراء القرعة بين جنود نفس السرية لتشكيل فصيلة الإعدام. وزمن الرواية لايزيد على ليلة واحدة، الليلة السابقة على تنفيذ حكم الإعدام. ويشغل الرجال الستة الذين يشكلون فصيلة الإعدام حجرة أعلى الحجرة التى يقضى فيها المحكوم عليه ليلته الأخيرة، ويجرى بينهم حوار مأسوى. فى عنف وبلا تعقيد ينتهون إلى أن إعدام الجندي ليكومبيرى حكم جائر. وبينما ينقضى الليل بين وقائع غير مهمة -وقائع سهر منفر وقاس- يحكى كل واحد من الرجال الستة -فى أسلوب مباشر- أول لقاء له بياوتيسا ليكومبيرى، الشخصية التى سرعان ما تتكشف للقارىء جندياً متميزاً ورجلاً عظيماً.

وتتم الأبعاد التى يودعها الكاتب الفصل الأخير، والانفعال الإنسانى العميق الناتج عنها، عن سمو قامة كابوت الروائية. وترتيب الفصول رائع، وفيها يكمن تنوع ثرى من التفاصيل: من الكوميديا إلى الحنو الرقيق الذى يعكس رافداً مشوقاً فى طبيعة الكاتب. ومع ذلك، نكتشف أمرين متنافرين مع بقية العمل : الفصل الخاص بالرقب، المفرط فى الابتذال والتشاؤم؛ وصورة الراهبات الثلاث البلهاوات التى لم يشر فيها إلى أى تفصيل يبين ما إذا كن ممرضات للأجساد أم للأنفوس. وقد نطالبه بشيء من الاهتمام بالنحو.

وعقدة الحكاية تقترح إشكالية قديمة: التناقض بين القانون والعدل، والتى صاغها شيشيرون فى عبارته السديدة: **الشدة فى الحق شدة فى الظلم**. فالقانون الذى

سلسلة من الحروب الأهلية جرت فى القرن التاسع عشر فى إسبانيا بين أنصار دون كارلوس وريثا للعرش إثر وفاة فرناندو السابع والليبراليين الإسبان ؛ دارت رحاها فى الشمال الإسباني ، وفى إقليمى الباسك ونسيرة فى الأساس ، ثم امتدت إلى أقاليم أخرى .

وضع لحماية العدل سيسحق الناس والعدل نفسه. ولا ينبغي أن تكون بنية العمل الفكرية معياراً لقيمة كابوت كروائي إذ إن كل ما يوحى به إلى القارئ ينبع من الحس لا من العقل، فبرغم كونه جزءاً من واقع الحياة، لا يمكن الإمساك به، فضلاً عن أن أفضل ما يفصح عن روحه هو بناء الشخصوص الذين ينهضون بالرواية وتلك الصور اللذيذة لإسبانيا الخالدة التي يقدمها الكتاب. والرجال الستة الذين يؤلفون فصيلة الإعدام شخوص تنصاع للاحتمالية الروائية، يتفح الكاتب كل واحد منهم رؤية لعالم خاص به. وما شخصية الفرنسي رينيه دوفال إلا ذريعة كي يتمكن كابوت من التعبير عما يحس به نحو إسبانيا.

ولا يغيب عن حكاية هؤلاء الشخصوص مغزى محدد، ففي اللحظة العvisية لا يؤلف بينهم لا رفقة السلاح ولا ماض عاشوه معا بل توحدهم الصداقة الحقة والحب. وهو ما يؤكد كابوت في هذه الرواية حين يكلف خوستو سانشث وفرمين بدفن ليكومبيرى.

ذكرنا أن هذا الروائي محب للحياة كقيمة، ويتجلى ذلك في الكتاب حين يناجى باوتيسستا نفسه في ليلة مرصعة بالنجوم : أربع وعشرون ساعة أخرى ، ياإلهى... إن كانت المخاطر والخوف والوحدة ضرورية كي نعى قيمة مدفأة مشتعلة أو أغنية حب أو قدحا من الشراب فما أغرب ذلك، أنا نفسي لا أفهمه، بيد أن الأمر هكذا في الواقع، فأنا سعيد الآن... أفكر في أنه قد يكون مرعبا أن أقضى نحبي في هذه اللحظة، في عنفوان شبابي وقوتي، والحياة بهذا البهاء، وثمة كل هذه الأشياء البهية في الحياة... إلهى، ما أجمل الحياة... حتى الحرب طيبة إذ يمنح المرء تصريحاً بعطلة ويكون لك أب روحى ولك حق فى بعض الشراب. آه، لايجب أن نموت الآن، قنا شر النية ياإلهى... فما أكثر الأشياء التى...

وإذا عدت هذه الفقرة دليلاً على ما لدى الكتاب من نظرة خيرة للعالم، وعلى الطهر الذى يرى به الناس والحياة، فقد أبرز كابوت على امتداد العمل مفهوم حب الشىء المحدد متجاهلاً عالم المثل، فأبطاله صالحون دون حاجة الى تبرير ذلك، لكنهم لا يكافحون من أجل شىء يستحق هذا انعناء؛ وهو يعكس فيهم الشخصية الإسبانية فى أى زمن: لكنك حين ترى الفصيلة أمامك، حين ترى نصف دسته من البنادق مصوبة نحوك...، حينئذ، آه يا فرمين، صدقتى، ستترك أن الحياة و الشمس

والخبز والمرأة أهم بكثير من الحرية الداخلية ومن عزة النفس ومن البطولة.

راميرو بينيا، جائزة نادال (1960) عن رواية

النمل الأعمى

لم يكن أحد سمع من قبل عن راميرو بينيا إلى أن منح جائزة نادال في عام 1960. في ذلك الوقت كان عمره يناهز السابعة والثلاثين وكان يقطن بلدة غيتشو، على مسافة 17 كم من بلباو (إقليم الباسك)، مع زوجته وأولاده الثلاثة في منزل متواضع شيده بما ادخره في مشقة من راتبه: راتب موظف في المصنع البلدي للغاز في بلباو - في الصباح - وراتبه من عمله في دار نشر لكتب الأطفال، في المساء.

قبل ذلك، كان أبحر على مدى عامين كميكانيكى على ظهر سفينة، غير أن رغبته في العيش في كنف أسرته جعلته يهجر مهنته مثلما دفعه، فيما بعد، ضجيج المدينة الى البحث عن حياة وادعة في غيتشو.

ويقتصر راميرو بينيا الى تكوين أدبي منهجي، إذ قضى أربع سنوات في المرحلة الثانوية وسنين أخرى في دراسة الميكانيكا. ومع هذا فهو ليس رجلا بلا ثقافة، فالعمل الحائز على الجائزة أماط اللثام عن كاتب قوى العزيمة وعن حسن فني مرهف بكتابة الرواية.

في النمل الأعمى يصور جهود أسرة لجمع الفحم من سفينة غارقة على شاطئ قريب من بلباو. والشخصية المحورية هي الأب، ساباس، صاحب المزاج البطولي والذي يجسد الفكرة المطروحة على مدى صفحات الرواية الـ 286: الإرادة الحديدية للإنسان الذي يشق طريقه وسط مصاعب جمة ودون أن يعوقه موت ابنه في حادث مروع: أما اسماعيل -الصبي البالغ من العمر أربعة عشر عاما والشاهد على الحكاية وراويها- فهو، في الأساس، من يصور لنا شخصية ساباس. وتشترك بقية الأسرة تباعا في الحكاية، ليس بغرض التحليل الذاتي بقدر تحقيق التواصل في السرد وإلقاء الضوء على أحداث الرواية من خلال وجسهاات نظرهم.

ولا يقتصر راميرو بينيا على رسم الشخصيات، وإنما يعرض لنا مفهوما للعالم تشكل ملاحه من خلال التباين بين ساباس، الذي لا يروض، وبين مظاهر ضعف وانفعال المحيطين به.

ذكرنا فيما سبق أن لساباس مزاجا بطوليا، ومع هذا، هنالك أمر يعطل ظهوره بمفهوم الرجل انكامل ويرجع إلى جمود النظرية التي يجسدها وإلى عدم اتساق الفرض الذي تطرحه عن الإنسان مع الحقيقة. فهي تفسر لنا الحياة انطلاقا من اعتبار العمل قيمة مطلقة، العمل الشاق والقاسى من أجل تخطي الصعاب والمفتقر إلى غاية تكون أسى منه. يقول ساباس لإسماعيل في نهاية العمل: إن النمل لعلى أهبة الاستعداد لقهر كل ما يقف فى طريقه. فهو لا يقهر. لماذا؟ من يدري لماذا خلق هكذا؟

وساباس رجل مغامر، رجل تجنب مسبقا أى تساؤل يمكن أن ينال من حماسه للعمل: ليس فى رضى أن أكافح وأفكر فى نفس الوقت، فأنا أكافح بالغريزة، هكذا يجيب زوجته فى واحدة من اللحظات النادرة التى يتوقف فيها عن العمل.

ومن ثم ما يظهره من تماسك فى مفهومه للحياة فى تلك الليلة الرهيبة حين يروح ابنه ضحية لحادث دون أن يتوقف العمل، و أيضا لعدم اكتراثه وإهماله لمسألة العقيدة التى حسمها وهو فى سن الرابعة عشرة أو السادسة عشرة.

وإسماعيل، الصبى الذى يولد رجلا فى الصراع من أجل انقاذ الفحم فى تلك الليلة المأسوية، هو من يمسك بخيط الرواية ويستعرض شخصياتها. ومن أهم ملامح شخصيته تماهيه مع ساباس، إعجاب المراهق بالبطل لأنه كان "الأب" ولم يكن بمستطاعى، بمحض إرادتى، أن أحطم فى لحظة واحدة سيل الأوهام وأحلام البطولة التى توهمتها فيه إبان طفولتى ومراهقتى.

ومع ذلك، فى أكثر من مناسبة، يفسر إسماعيل ما يمكن أن يعد المغزى الأيديولوجى للعمل، من منظور صنى: حتمية المفهوم الجدلى، فنقرأ: نحن أنفسنا مجموعة من الخلايا التى تبث فىنا عبا حقيقيا، كما أن الألم الذى يصيبنا لفقد شخص عزيز يحتاج وقتا لكى ينمو ويصبح فاعلا كآية عملية فسيولوجية. هذه العروق المادية تطل برأسها فى أكثر من مرة.

أبدع راميرو بينيا شخصا آخر يرسن يستحقون الإشادة: الأم -خوسيف- امرأة تنساق لقواها الغريزية الخالصة واليائسة؛ العم السكير -بلدرو- "الإنسان" الوحيد ليلة مصرع فيرمين: إذا لم يكفك ابن ميت ميررا كى تترك العمل فقل لى ماذا يكفك؟ إن أفضل ما فى هذه الليلة ظفر به الفحم... ليس هذا إنسانيا -يكى- لاشيء مما فعلناه الليلة إنسانيا.

والنمل الأعمى رواية إيقاع بطيء وفقرات مطولة تنطوى على قوة أسرة قوامها، من ناحية، الرقة التي يكشف بها الكاتب لنا عن طبيعة كل شخصية، رجال تسيطر عليهم فكرة واحدة؛ ومن ناحية أخرى، شدة الإحساس بالتضامن الذي يجرد هذه الشخصيات من المصلحة الأسرية كي يتحقق تواصلها مع الجماعة.

وتثير تلك الرقة انفعال القارئ في أكثر من موضع. الآن أتذكر شعور خوسيفا حين يحملون جثمان ابنها فيرمين إلى مشواه الأخير: الآن لن يكون بوسعي أن أهديه الزورق الشراعى الصغير الذى كان ألح فى طلبه فى ذلك اليوم الذى توجهنا فيه إلى سوق بلباو... كان ثمنه مرتفعاً جداً... بكى كثيراً فوعدته بشرائه له فيما بعد. هذا ما أردت أن أفعله فى العديد من المرات، غير أنى أعوزنى دائماً فائض من المال... كان من شأنه أن يدخل السعادة إلى قلبه... كنت أرغب دائماً فى شرائه لك، أى بنى، كنت أرغب دائماً فى شرائه لك!

خوسيه لويس سامبدرو ورواية النهر الذى يحملنا (1961)

رواية جميلة لخوسيه لويس سامبدرو، وموضوع أصيل: نقل الأخشاب فى النهر. على صفحات هذا الكتاب تطل إسبانيا الخالدة عبر فصول فى حياة جماعة من سائقي الأخشاب العائمة فى النهر، رجال بدائيون رغم قاماتهم الإنسانية الشائخة. والنهر الذى يحملنا رواية إسبانية مائة فى المائة، من حيث الأنماط والمناخ ونحو من العمق الفكرى لاتغيب عنه وشائج تربطه بالرواقية. غير أنها أيضاً رواية معاصرة، ليس فقط لأن أحداثها تدور فى عام 1945 بل لأن ضرورة البحث عن الأصالة، وهى القضية المطروحة على صفحاتها، هى إحدى تيمات أدب اليوم ولأن خوسيه لويس سامبدرو حين يقص علينا قصة أمله فى المستقبل كما اكتشفها فى رجال النهر، يضع نفسه أمام عالم اللامعقول.

تبدأ أحداث الرواية بلقاء شانون -الأيرلندى الجنسية والمحارب الذى اشترك فى الحرب العالمية الثانية وراوية هذا العمل- وبابولا، الفتاة البرية التى تخفى سكينا فى صدرها لتدافع بها عن مفاتها الكثيرة كأمراة. يتبع الأيرلندى الفتاة المراوغسة وذات العينين اللتين لهما دائماً نظرة غائرة حتى موقع لا اسكاليرويلا الذى تعسكر فيه مجموعة "المقدمة" من ناقلى الأخشاب عبر نهر التاجه.

بعد الفصل الأول، تستعرض الحكاية أشغال وأيام رجال النهر -ومن بينهم شانون منذ لقائه بباولا- المنشغلين بنقل جذوع الشجر من أراخويث إلى بارليخوس -دي-لام-تروتشس، ضيعة عند منابع النهر.

وعناوين فصول الكتاب تتفق وأماكن الأحداث، مشاهد متلاحقة من حياة الترحال التي يحياها رجال النهر مرتبة في توازن حكيم ومتصلة فيما بينها بفضل هذه الفرقة المكونة من عدة رجال وامرأة واحدة، أبطال هذه الرواية.

في النهر الذي يحملنا ثمة أولا تصوير متميز للشخصيات. ف شخصية باولا، الفتاة التي غرر بها وتخفي هذا السر كوسم لا يتمحى، شخصية نسائية عميقة وعلى قدر رحيب من العطاء والتضحية. ويحفظ الكاتب صورهما المثالية حتى نهاية العمل، وهي صورة معكوسة لشخصية يياتريس -فاسم باولا اسم مستعار اختارته الفتاة لنفسها بدلا من يياتريس، اسمها الحقيقي- من حيث فوضها بوظيفة إرشاد شانون إلى مملكة الرجال، أولئك الرجال الشجعان، من ذوى الدم واللحم العنيف والقامة الإنسانية الصلبة:

في الليل يتساءل شانون إن كان ما تعنيه باولا حبا أم رغبة. أم هو ما يشبه الحسد لكونه ليس عنيفا أو بدائيا أو مباشرا أو عودا صلبا لنار الحياة. لا يستطيع أن يجد لذلك تفسيراً: إن باولا كالأرض، هي كل شيء. إنها المرأة بشحمها ولحمها وأيضاً روح النهر، وهي مبعوث الآلهة الذي تفتح له الأبواب.

ويلوح أحد رجال النهر -فرانثيسكو- الملقب بالأمريكي، رجل له ماضٍ يثقل كاهله غير أنه تملكه رغبة عارمة في الخلاص الروحي، يلوح في الرواية على دراية واسعة بالجوع والحب والغريزة لدى رجاله، وهو يعرف كيف يواسى باولا التي تقض مضجعها مرارة دفينه، وكيف يكبح جماح نكات دهاسو الجارحة، وكيف يكشف لشانون عن مكنون سره في تلك الليلة التي وجد فيها السلام مع نفسه، حين قرر أن يسد الباب في وجه كافة الصغائر المحيطة به.

من بين شخصيات رجال النهر نذكر التشيبا، رجل شائه المظهر، ضعيف البنية، غير أنه يعرف كيف يكون رجلاً في الفصل الذي يواجه فيه بقال القرية في أويوتا إرناندا؛ وأنطونيو الذي يقسم أنه ليس شريفاً وإن حمل في ضميره أكثر من ضحية لأنه ولد عنيفاً؛ والكاتشولو الذي هو في الأساس رجل صالح وعميق في فلسفته عن

الحياة والموت، والحكيم على شاكلة الإسباني العظيم كييلو حين يقول، على سبيل المثال: لكل مقام احترامه؛ و الميكو، ذلك النمط الرائع لـ "هؤلاء الأوباش" الذين هم رجال نهر التاجه في رأى أهالى القرى، المقدم فى إنجاز حرفته، الجرىء فى معاملة النساء. وغيرهم كثيرون على صفحات هذه الرواية.

وإلى جانب الأنماط البشرية القوية، تحقق الرواية توازنا شديدا بين بناء فصولها وتوزيعها. ومن بين الفصول التى تختلف انطبعا فى القارىء: فصلا ثيران سوتونندو وانتقاد الغاليريا لقومها الدرامية؛ والفصل الذى يلتقى فيه الأمريكى بالراهب الذى يقضى نحيبه فى برج تلغراف ثوريتا، لما ينطوى عليه من رقة إنسانية؛ وفصل مريضات الجذام فى تسريو، بما يعكسه من ريادة ومهارة يستحوذ بهما تدريجيا على القارىء. وثمة ملامح قاطعة لرجال ونساء إسبانيا تجتمع لهذه الرواية التى تتصل مباشرة بما هو إسباني لأن الكاتب أفسح فيها مكانا لعيون التراث الأدبي الإسباني إذ تتداخل فيها الملاحم والسير والأمثال الشعبية وأيضا - كما ذكرنا من قبل - نحو من الرواقية الموزعة على نسق يناسب سكان ضفاف نهر التاجه.

وللسير الشعبية التى يغنيها رجال النهر أو يلقيها شانون مذاق ساخر أو عبق غنائي، وفق كل حالة؛ وأحيانا تعبر عن جوهر شعور هو فى ذات الوقت بدائى وأصيل، من ذلك الفقرة التى يتذكر فيها شانون أغنية "السجين" عندما يشكو الكاتشولو من وحدة أهل القرى. فهذه الشخصية تنهض بدور الحكيم الشعبى الذى ينهى خلافا فى رأى بين الجماعة بمثل شعبى مناسب، و يضيف بهذه الأمثال لمحة من الفكاهة فى وقت الراحة.

للإشارة إلى الفلسفة الرواقية التى نشتمها فى الرواية، ينبغى أن نوصى، أولا، إلى الفقرة التى يفسر فيها دون بدرو لـ شانون أهمية "الكرامة" لدى الإسبان، إذ هى ليست مسألة مظهر أو نجاح وإنما تتعلق بالحفاظ على تلك العلامة السرية التى تعنى أن يظل الرجل رجلا. يقول دون بدرو: سينيكاً أنموذج الحكيم لدى شعبنا. ثم يتبع ذلك بالمقولة السديدة لهذا الحكيم القرطبي الأصل: أخرى بمخاتنا، قبل أن تتألق، أن يكون لها ثقل مثل كل الأشياء التى لها قيمة حقيقية. والرجولة فى عرف رجال نهر التاجه ثقل جوهرى، ومن هنا يبدأ السبيل الذى يسلكه شانون ليحقق أمله.

قبل أن نستأنف حديثنا، أود الإشارة إلى إحدى مميزات أسلوب خوسيه نوبيس

سامبدرو: ما يحققه من توازن بإضافة عناصر وفقرات غنائية إلى رواية واقعية. فبعد وصف حفل شعبي صاحب، تنقلنا إشارة إلى دعة الريف -الذي لا يسمع فيه سوى ضحكة صبية- أو تلك السطور التي يكرسها لتذكر ما يمكن أن تكون عليه مملكة امرأة مثل باولا، تنقلنا إلى طقس أسمى يحيط عالم رجال النهر الخشن بمالة من الأسطورية.

كشف خوسيه لويس سامبدرو عن موهبته الروائية المتميزة حين أبدع تلك الجماعة من عمال نقل الأخشاب بالنهر، رجال من قمة الرأس إلى إخمص القدم. ويتضح مغزى هذا العمل في تناول الأنماط البشرية وفي وصف المناخات على نحو أشد منه في الفقرات البلاغية أو المتصنعة التي تصدر عن دون بدرو مثلاً أو عن دون أنخل بونثي.

إن ما يعلقه الكاتب من أمل صادق على هذا النهر البشري، الذي يجري مجرى التاريخ، ومن إيمان عميق بالإنسان، بعد أن رآه ينبض في أرجاء العالم الفسيح، هو نقطة انطلاق مواتية لارتداد أغوار أخرى نافذة تُستطلع مشارفها في مملكة رجال النهر.

منذ روايته النهر الذي يحملنا أصبح لخوسيه لويس سامبدرو حضور في مشهد السرد الإسباني، كما أنه حقق نجاحاً عظيماً بين جمهور القراء ببعض الروايات التي نشرها فيما بعد (أكتوبر، أكتوبر- 1971- والابتسامة الاترورية -1985-). وتسير روايته الأخيرة حتى الآن -الحورية القديمة (1990)- في خط الرواية التاريخية إذ تدور أحداثها في مدينة الاسكندرية في القرن الثالث الميلادي. وتصبو الرواية، دون أن تحقق هدفها كاملاً، إلى الإيعاز ببعض المفاتيح لقراءة حاضرننا انطلاقاً من تلك اللحظة العصبية المترعة بالتغيرات المتلاحقة.

نضج كاتب : ميغل ديليس

قبل ولوج عقد الستينيات لزام علينا أن نقدم روائيًا كبيرًا: ميغل ديليس. ولد ميغل ديليس في بلد الوليد في عام 1920، وبلغ الشهرة في عام 1948 بروايته ظل شجرة السرو ممتد التي نال عنها جائزة نادال. ثم دشّن رواياته الريفية بمجلده الطريق (1950).

وهو إلى جانب صقل أسلوبه، بتكثيف لغته و شحذها، راح يحدد ملامح كتابته ويختصر عالمه الروائي ليصبح أكثر عمقًا إذ جعل ينتخب الأنماط والمناخات والمواقف، ويصفي الحكاية عن طريق إذابة الحبكة في أحداث طريفة.

وينطلق ديليس من نزعة الذاتية، مما يسمى بتيار الرواية الوجودية في إسبانيا؛ وبعد أن مر بمرحلة واقعية بلغ نزعة انتحائية شديدة الخصوصية. وهو، من ناحية أخرى ورغم توغله في أسلوبه الخاص والذاتي، منفتح على مختلف التوجهات التي اتخذها فن السرد الإسباني على مدار الحقبة الطويلة التي يغطيها ديليس كروائي. وعلى هذا، فإذا كانت أعماله الأولى تدخل في إطار الرواية الوجودية فإن رواية خمس ساعات مع هاريو تدرج تحت بطاقة الواقعية الجديدة الإسبانية؛ بينما تنتمي رواية قصة غريق إلى جنس الرواية التجريبية اللاحقة. أما رواية حروب أسلافنا، التي تدور من وجهة النظر التقنية حول محور التجريب، فيمكن إدراجها من حيث المضمون ضمن تيار الشهادة التاريخية الراحل كما هي حال روايته 377 أ، خامسة بطل (1987).

وديليس الروائي من الرواد المكرسين في الأدب الإسباني لما له من منظور شخصي ومميز لحياة الإنسان، لعالم ذي ملامح محددة. وإذا كان أبطاله فرديين ويعكسون دائمًا وجهة نظر المؤلف، يجب أن نعرف بأن الكاتب في مسيرته الأدبية راح يقترب شيئًا فشيئًا، بمسؤولية ووعي نقدي أكبر، من قضايا مجتمعه الملحة، وهو ما يشير إليه رامون بوكلي RAMON BUCKLEY⁽¹⁾.

في مبتدأ الأمر، قسم النقاد نتاج ميغل ديليس إلى حقبتين. الأولى تضم أعماله الثلاثة الأولى: ظل شجرة السرو ممتد (1948) وما زال الوقت هارا (1949) وولدي المعبود سيبي (1953)؛ وتبدأ الحقبة الثانية برواية الطريق وتمتد حتى الآن. ويرر

النقاد هذا التقسيم بما طرأ على أسلوبه من تغيير، وما يدعمه أيضاً من تحول في مضمون وأيديولوجية الروايات.

من حيث الأسلوب، تتسم أعمال المرحلة الأولى بالسرد التقليدي الأميل إلى نمط واقعية القرن التاسع عشر وإن اخترقه نزوع إلى التأمل الباطني الذي تكون فيه الحكاية بناءً مركباً له بطل انقصاصي ذو نزعة شديدة الفردية، حسب متطلبات الرواية الوجودية. ومع ذلك، تسير المرحلة الثانية صوب بساطة سردية أكثر حداثة وميلاً إلى الموضوعية والإحساس بالتضامن الإنساني وتسيد الأنماط والمناخات على حساب الحكاية والإفصاح السافر عن رؤيته للعالم، فيما يتفق وما أورده الكاتب خطاب انضمامه إلى الأكاديمية الملكية للغة الإسبانية. غير أن ما يسم حقاً هذه المرحلة الثانية هو هيمنة الجمل في مقابل التحليل في المرحلة الأولى، الجمل الذي يغيب الكاتب عنه تقريباً ليتجسد في شخصه، إلى جانب اثيرة الغنائية إلى حد إن البعض نعت كتابته بـ "الواقعية الشعرية".

أما فيما طرأ على أيديولوجيته من تغير فنقول أولاً إنها تتلخص في عدة اهتمامات واضحة. ففكرته العامة التي تقول بأن الإنسان لكى يكون إنساناً ينبغي أن يكون أصيلاً تتحدد بشكل أعمق في المخاطر التي تعترض سبيله لتحقيق هذه الغاية سواء على المستوى الفردي أم على مستوى المجتمع المعاصر. ودليليس مهتم بالإنسان في إسبانيا ويرمز له بـ ابن إقليم قشتالة، في خضم حضارة قمل الفرد وفي مجتمع يأتي شيئاً فشيئاً على المساحات الريفية والإنسانية منذ قرون، وأيضاً بسبب المفهوم المبهم لما يسمى بـ "التقدم" المعاصر.

أعمال ديليس

ظل شجرة السرو ممتد (1948)

استحق ميغل ديليس جائزة نادال لعام 1947 عن روايته الأولى. في مقدمة الجزء الأول من الأعمال الكاملة⁽²⁾ يقبل ميغل ديليس الملامح المميزة لأسلوبه التي يشير إليها مترجمه إلى الفرنسية كواندرو ME.COINDREAU وهي "الرقّة" و"الواقعية" و"روح الدعابة"، وأيضاً تلك التي يضيفها مترجمه إلى الإيطالية جوزيبي GIUSSEPPE BELLINI وهي "الوجود المكروب" و"الاهتمام بالموت" الظاهر في

كافة أعماله والعصب الرئيسى لروايته ظل شجرة السرو ممتد والورقة الحمراء ولقصصه التى جمعت فى مجلدات القيلولة وريح الجنوب والمعتوه والكفن. ويضيف ديليس إليها: قربه من الطبيعة ومناخ الريف بحثاً عن قيم أرسخ وأنماط حياة أشد أصالة من تلك التى يجدها فى ما يطلق عليه العالم المتحضر.

من حيث المنظور التقنى والجمالى، قال ديليس عن هذا الكتاب: رواية متوسطة المستوى، غير واضحة النبرة؛ وهى ككل الأعمال الأولى ليست سيئة بسبب ما ينقصها بل بسبب إفراطها. فهى مفرطة فى الوصف، مفرطة فى التفسيرات، مفرطة فى رسم لوحات التقاليد التى قد تناسب الواقعية التقليدية أكثر.

ويعتبر إوخنيو دى نورا EUGENIO DE NORA⁽³⁾ رواية ظل شجرة السرو ممتد: قصة فلسفية مطولة ورتيبة، تغلفها كتل مردية ثامن-عشرية، غير أنه يعترف بأن الكتاب يشهد بدايات "صرامة أخلاقية" مقنعة (وضرورية ولائحة عنها) فى حالة روائى أصيل مثل ديليس الذى ينفرد بها على نحو يفوق معاصريه. ويرى ديليس أن ما ينقذ روايته الأولى هذه "جدة موضوعها" وما يتسم به مسن قلق ووجودية.

يتولد اهتمام بدرو -الشخصية الرئيسية- بالموت من تجربة بعيدة عنه، فموت زميل بالمدرسة يخلّف أثراً شديداً فى هذه الشخصية المفرطة الحساسية والمتأثرة بجو الزهد فى مدينة آبله (قد يكون من الهام دراسة دلالة هذا النطاق الروائى) وبالترية التى تلقاها على يد معلم صارم وذى بصيرة. هذه التجربة، موت الآخر، خاصة إذا كان صديق الطفولة، هى نقطة انطلاق إحدى الثوابت عند البطل الذى يعى أن حياة البشر زائلة، فيما يغدو تشاؤماً مريراً تجاه الحياة ويقوده فى النهاية إلى موقف غير أصيل.

إلى جانب هذا الوعى المرهف بالموت، يعانى البطل من لامبالاة المحيطين به إزاء أخطر حقيقة فى الوجود، وأيضاً من تشيى الإنسان الذى يفضى إليه الموت. فيما يتعلق باللامبالاة المعتادة إزاء ظاهرة الموت، يشغل البطل شاغل مغاير: عرض الحياة الذى يستشعره مزاجه كطفل، طفل شديد الحساسية على نحو مَرَضَى. وإلى جانب فكرة سرعة انقضاء الزمن، هنالك فكرة استحالة استرجاع الماضى والحس الحميمى الذاتى بالزمن.

ويتمثل رد الفعل الأول لدى البطل إزاء وعيه بعرض الحياة في ميله إلى الهروب منه إلى شعوره بوحدة الوجود، وهذا ما يفسره اختياره لحياة البحر كمهنة. ومن ثم تحول "أنا" البطل إلى ذاتية متغلقة، يرمز لها بهدية ابن صاحب المركب: بارجة داخل زجاجة. فالوحدة كملجأ للذات تيمة شفيفة على صفحات الكتاب. لكن الذات المنعزلة هي موقف غير أصيل في البطل، لأن العالم موجود ولأن الإنسان كائن اجتماعي. فيتزوج، لكن موت زوجته المباغت في حادث يلقي به من جديد في غيبوب اليأس فلا يمنعه من الانتحار سوى إيمانه بالحياة الآخرة وتعاليم أستاذه الزاهد وأهمها الصبر في الشدائد.

ما زال الوقت هماراً (1949)

تندرج هذه الرواية أيضاً في إطار ميل ديليبس إلى التزعة الطبيعية، كما تحمل بعض حنات روايته الأولى، منها كثرة التفاصيل في الوصف وغياب الجميل. وعلى صعيد المضمون، تسير في نفس خط العمل الأول: تنويع على حكاية الجميلة والوحش، في رأى غوثالو سوييخانوف: الوحش ذو النفس الجميلة يشعر ملائكياً بالمجذاب إلى امرأة ذات جمال أسر ويعتبر مجرد تأمله لهذا الجمال مبرراً للنيل.⁽⁴⁾ ومع هذا، فإن معالجة ديليبس له وجودية. فهو يقدم مسعى رجل مشوه جسدياً إلى السمو بالروح وتجاوز ما قد يكون أصل عقده في الحياة: فبطله سياستيان ابن لأب مشوه وأم قاسية ومزمنة للخمر. وهو على الرغم من إعاقته وفقره يكافح كي يتفوق على نفسه بالسعى من أجل حياة كريمة، فيعمل في أحد المحال الكبرى لكن الحياة تضع في طريقه العوائق دائماً. أولاً، من خلال فتاة من حبه تحاول أن تتجنب فضيحتها بإغواء سياستيان لكي يصبح أباً للابن الذي تنتظره، فيهرب سياستيان حين تتكشف له الخديعة ويعلق أملاً على حب أفلاطوني نحو أجمل وأغنى فتاة في المدينة. فيشرع في إصلاح أمه وأخته بكل ما أوتى من قوة. وحين تنسى الفتاة الشريفة قفازها في المتجر يعتقد مالكه أن سياستيان سرقه فيطرده، وبهذا تبوء بالفشل كافة الجهود وآمال التفوق في جو من المرارة الشديدة.

ابني المعبود سيسى (1953)

يسبق نص هذه الرواية شاهد من سفر التكوين: أثمروا واكثروا واملأوا

الأرض. وتبرز هذه الرواية من خلال تطور الشخص وودون اللجوء إلى طروح أخلاقية فكرة أن الزواج لا ينبغي أن يقتصر على إنجاب عدد قليل من الأبناء أو على ابن واحد، فالابن الوحيد من المعتاد أن يفسد بتدليله ويأعطائه هامشا أكبر من الحرية، ولأنه إذا توفي يدمر الأسرة. فروبس، والد سيسى، رجل متقلب ومبتذل لكن آفاته الأخلاقية - مثلها مثل عيوب سياستيان الخلقية - يقابلها شعور الحب الأبوى والرغبة في اعتبار الابن ميرا لحياته. فهو يحيا من أجله ويضحى بكل شئ مهما كلفه ذلك.

وتتمثل التيمة المأسوية في هذه الرواية في ترسخ شخصية سيسى الانعزالية وانقطاع أواصر الحب مع أيه تدريجيا وفشل الأب في كسب ود ابنه. ويعقب موت سيسى انهيار الأب روحيا إذ يجيب مسعاه وتغلب حياته بلا معنى. وهذه الرواية إدانة صريحة لنظريات مالتوس Malthus، من خلال الأحداث التي تكشف لنا عن الدرس المستفاد. وهذا العمل الإنساني ثمرة الوقائع الغزيرة التي لم يخل بها المؤلف على الرواية.

الطريق (1950)

تدشن هذه الرواية المرحلة الثانية في كتابات ميغل ديليس. تدور في عالم الريف المحبب والمترع بالدلالة في روايات ديليس، والذي تستحضره ذاكرة طفل، دانييل، أو الموشويلو (حليق الشعر)، بطل الرواية والذي يجسد الموضوع الأساسي للعمل: بداية دانييل في عالم الكبار، وهي بداية خاضعة لتوجيه والده الذي يريد "رجلا متقدما". والتقنية السردية المستخدمة هنا تتمثل في رواية في ضمير الغائب، كلى المعرفة، يستخدم شخصية البطل مركزا للتوجيه؛ أي أنه رواية خارج القص - مؤد. ومن خلال هذه التقنية ثمة ازدواجية في المنظور تتيح للقارئ المضمهر مشاركة البطل في اصطدامه بالواقع الاجتماعي، لكنها تتيح له أيضا تمحيص ملابسات هذا الصدام من موقع الراوية الكلى المعرفة البعيد. كتب روبرت سى. سبايرس: يرجع اختلاف المنظورين إلى أن البطل طفل برئ، في الحادية عشرة من عمره، وأن الراوية يتبدى لنا شخصا راشدا ومحبطا؛ وكثيرا ما يحس بضرورة التدخل في القص لشرح الأحداث، وهو ما انتقده كثيرون، لكن هذا الإجراء له وظيفة بنوية إذ يعكس

التطور النفسى للبطل. وعلى مدى النصف الأول من النص تقريباً، يحقق نحواً من التوازن بتدخلاته الشارحة. لكن مع تقدم السرد يفهم البطل الحياة شيئاً فشيئاً وعلى نحو أفضل، مما يحقق امتداداً مساوياً للرواية فى ضمير المتكلم - أى أن يكون مؤدياً (الصبي) وأن يكون متأملاً (المراهق القريب من النضج) - إلى أن يبلغ منظوراً مساوياً لمنظور الراوية الكلى المعرفة. ووراء هذا التطور الوجودى، ثمة جدلية أخرى بين الطبيعة والحضارة. فمن خلال زاوية نظر البطل البرئ، يستشعر القارئ المضمرة قوة الحضارة المدمرة للطبيعة، وهذه التجربة تربط تطور حياة البطل بالخلفية السياسية والاجتماعية لعالم هذه الرواية.⁽⁶⁾

وتبدأ الرواية بجملة جامعة لا يمكن أن تكون صدرت إلا عن الراوية، راوية فى ضمير المتكلم سيأخذ مكانه داخل شخصية البطل، دانييل الموتشويلو، لكى يقيم من هناك عالمه الروائى. ومع ذلك، لا مندوحة من القول إننا منذ اللحظة الأولى فى الرواية نلاحظ وجود مسافة بين العالم الداخلى للطفل/البطل - من داخل أعوامه الأحد عشر - وبين طريقة تعبير الراوية. فهذا يحكى لنا ما يتذكره البطل على مدى الليلة السابقة على رحيله عن القرية وذهابه إلى المدينة للدراسة. فالرواية يبدأ فى شرح أن مبرر الأب لخروج دانييل من القرية هو أنه يريد أن يجعل منه شيئاً أكبر من صانع جبن، مهنة والده، لأن الدراسة فى المدينة تعنى "التقدم". لكن دانييل لا يشارك والده هذا الرأى، ويتذكر شيئاً طريفاً: رامون، ابن الصيدلى، الذى يدرس الحقوق فى المدينة والذى كان يعود متغطرساً مثل الطاووس وينظر إليهم جميعاً مزفعا ويتيح لنفسه عند خروجه من قداس الأحد أو الأعياد الدينية أن يصحح كلمات دون خوسيه، القس، الذى كان قديساً (ص7).

ثم يعرض لنا الشكوك التى يقع دانييل فريسة لها فيما يتعلق بالتقدم وعلاقته بأبيه: كان يعتقد أنه على علم بكل ما يمكن أن يحصله أى رجل من علم. كان يقرأ بطلاقة، الخ.، فى حين كانت مدة الدراسة فى المرحلة الثانوية والجامعة أربع عشرة سنة... المهم العمل والكد فى أشياء نافعة (ص8). فى هذه الصفحة يحدد لنا المكان والزمان اللذين تدور فيهما الرواية: تقلب دانييل الموتشويلو فى فراشه فأصدر ياي الفراش الحديدى صريحا مزعجاً... ففى تمام التاسعة من صباح الغد سيستقل القطار السريع وسيودع قريته حتى أعياد الميلاد.

وهذا الفصل الذى يتحرك كغيره من الفصول طبقا لذكرى ما هو معيش، فى ذاكرة دانييل، يقدم لنا أحد شركاء للبطل: روكى المونيغو الذى يكبره بعامين ولم يكن صبييا عاديا. ووالده هو بكو الحداد الذى كان دانييل معجبا بقوته الجسدية وكان يقارنه بـرامون الشديد التألق والتميز والشاحب (ص9). إذا كان هذا هو التقدم فهو لا يريد أن يتقدم. ثم يحصى طموحاته التى تلخص فى أن يعيش مثلما يعيش أبوه.

هنالك أهمية خاصة لمنفرد فى أرضية الغرفة يتسلل منه ضوء الدور الأرضى لأنه سيكون قناة الاتصال بعالم والديه. وهو فى هذه اللحظة ذريعة مناسبة كى يقدم لنا حوارا قصيرا مع والدته التى كانت تبكى وهى تعد ملابسها (ص11). تقول الأم: يمكنك أن تصبح شيئا عظيما فى الحياة. وفى رأيه الشئ العظيم هو أن يكون مثل بكو الحداد.... بمظهره الوحشى والقاسى كآله بدائى.

وهو يتقلب فى الفراش كمن يقلب أمرا فى فكره، والآن يحكى لنا كيف فطن إلى طموحات والده فيما يتعلق بمستقبله، منذ سنوات ست خلت. كانت تنهت إلى مسامعه من خلال منفرد السقف على الرغم من أن دون خوسيه القس، الذى كان قديسا، كان يقول إن التصنت على حديث الآخرين إثم. ويفسر هذا المشهد أيضا منحنى الإدانة الاجتماعية فى هذه الرواية: كلا، هذا الصبي سيكون له شأن آخر... ثم أطلق كلمة بذينة وضرب على المنضدة بقبضته الغاضبة. كان يبدو غاضبا من أحد، لكن دانييل الموشويو لم يستطع أن يحدد لمن؟ حيث لم يكن دانييل يعلم أن الرجال فى بعض الأحيان يفضون من الحياة ومن نسق للأمور يرونه مزعجا وغير عادل (ص13). فى الفصل الأول، تظهر موضوعات معتادة فى أعمال ديليس: التناقض بين الحضارة والطبيعة وغموض مفهوم التقدم فى المجتمع المعاصر ونية الإدانة الاجتماعية.

يوميات صياد (1955)

فى نفس الخط الذى دشنته رواية الطريق، تسير يوميات صياد الحائزة على جائزة الدولة فى الآداب لعام 1955. يقرر أحد السعاة فى أحد المعاهد التعليمية بالمقاطعات، يهوى الصيد، تسجيل مغامراته فى الصيد والأحداث الصغيرة فى حياته

المبتذلة، في شكل يوميات. وهنا يمارس ديليس فن الإيحاء، الكشف عن العوالم المركبة بالتلميح فقط. إذ كتب كتابا أترعه الشعر بما يحويه من رقى تعبيرى، خلفية شعرية تصطدم باللغة الممزقة والندرجة لساع في معهد تعليمى. ومن الأشياء المثيرة للإعجاب في هذا المجلد الملاحظة المرفقة وحب الطبيعة.

يوميات مهاجر (1958)

بعد أن نشر مجلداً في أدب الرحلات، روائى يكتشف أمريكيا، وعلى أساس نفس هذه التجربة، كتب يوميات مهاجر (1958). فالساعى الصياد يهاجر إلى شيلي مع أحد أقاربه بحثا عن الثروة... وأيضاً عن نوع من السمان قيل له إنه سهل المنال إذ تكفيه ضربة مقشّة. تبدأ التجربة بإخفاق شديد، وبعد عام من الترحال يعود الساعى إلى عمله القديم المريح. والمغزى الاجتماعى الذى ينطوى عليه هذا العمل مطروح في هذه الفقرة التى يقدم فيها ديليس شخصية الساعى: رغم تواضعه ومذاجته وبدائيته المفرطة، يمكنه أن يؤدي دور أى بورجوازي عملاق ليعطينا فى الغد معيار حقبة متقلبة وعارضة على نحو ما، حقبة حُرمت فيها الإشارات الصوتية، حقبة هى فى نهاية الأمر مرتع لرجال عظام ينامون قيلولاً متراخية فى ظل إعلان مبطن وفائق الوصف بالصمت (ص10). يفسر غوثالو سوبيخانور هذه الفقرة على النحو التالى: تحمل هذه الكلمات فى طياتها نبضا من النقد الاجتماعى غير المباشر على أقل تقدير، لأن لورنثو رجل يخرج من السبات ومن فساد المدينة، التى هى هدف سخريته الصحية: بحثا عن عيد الحرية الأصيلة وعن الآفاق الرحبة لمخلوقات الطبيعة". ويمثل الصيد لدى ديليس البساطة التى يدعو إليها كل البشر، كما يمثل الاتصال الصحى بالطبيعة.

الورقة الحمراء (1959)

النطاق الروائى لهذا العمل هو إحدى مدن المقاطعات. وموضوعه: الوحدة التدريجية التى يحيا رهينة لها موظف بسيط أحيل إلى التقاعد. وتقاسم البطل، السيد إلوي نويث، وحدته الفتاة التى تقوم على خدمته واسمها لادسى. وموقف هذا الرجل المحال إلى المعاش -وتنذر أن حياته لن تدوم طويلا- يرمز له بالورقة الحمراء

التي هي آخر أوراق دفتر ورق التبغ. وينفق دون إلوى وقته في تناسي اقتراب الورقة الحمراء-الموت: يتنزه ويتنظر خطابات ويزور أصدقاءه ويقصص على لادسي حياته الماضية. وبعد زيارة لابنه في مدريد يعود محبطا فيما تتلقى لادسي، التي كان لها في القرية خطيب ذهب ليؤدي الخدمة العسكرية ثم وقع له حادث أليم، تتلقى من دون إلوى عرضا بالزواج فتقبل.

والرواية موزعة على اثنين وعشرين فصلا، تتناول الأحد عشر الأولى إحالة دون إلوى إلى التقاعد وذكرياته وانتظاره للفتاة؛ وفي الجزء الثاني، يقوم البطل بسفرة إلى مدريد، ثم ينتهي بحلول الربيع ويشرب الاثنان نخب رغبتهما في عدم الانفصال، مثلما حدث في نهاية الجزء الأول حين شربا نخب عيد الميلاد واكتشافهما للصحبة الطيبة. ويتناول هذا العمل أيضا تيمة الموت على نحو أكثر تفصيلا: الشعور بالرهبة إزاء اقتراب الأجل، وكذلك الوحدة. ولا يقصد بذلك الحروب منه بل التماس الصحبة وتعزيز الإحساس بالحياة من خلال عاطفة شخص آخر، والآخر هنا شخص بسيط وصالح، ويمكن لهذا الشيخ بدوره أن يقدم له الأمان والحنان. وهو برهان آخر على تعاطف ديليس مع البسطاء.

الجرذان (1962)

تتواصل هذه الرواية مع رسالة الكاتب التي طرحها في الطريق: الدفاع عن الفلاحين والريف القشتالي، عن منظومة حياة في طريقها إلى التلاشي، عن ذلك العالم الذي يحتضر والذي يطلق المؤلف صرخة لإنقاذه برسائله الإنسانية هذه. وهو أيضا رد فعل ضد قرار الحكومة بوقف مقالات كانت تنشرها جريدة "شمال قشتالة" عن حالة الريف في ذلك الإقليم. ومدير الجريدة في تلك الآونة لم يكن سوى ميغل ديليس نفسه. وتحولت إدانة ذلك الإجراء الحكومي إلى رواية، غير أن هذا العمل أسمى من أن يقتصر على الإدانة، إذ إن لغته الرمزية تغطي كل شيء فيه، من بنية العمل نفسه إلى حساب الأيام والشهور. وبنية العمل دائرية، مركزها سكان قرية منغلقة على نفسها ويحكمها قانون الحول الزراعي، من بذر البذرة إلى الحصاد. ثمة إشارات إلى فترة زمنية محددة، من أكتوبر إلى يونيو 1956، لما لهذا التاريخ من دلالة سوسيولوجية، فهي الفترة التي شهدت موسم الهجرة في إسبانيا من الريف إلى المدينة، وهو الموضوع

الذى سيكون هدفا لمعالجات أخرى في أعمال أخرى له.

والزمن الأساسى هنا هو زمن الحول، فصول السنة والأيام والشهور، الذى تعكسه عناصر الطبيعة من مطر ورياح وجليد.. إلخ.، زمن يظهر فى الرواية فى دورته الكاملة. أما التزعة التقليدية التى يدور فى فلکها هذا العمل فتتجلى ليس فى استخدام التقويم العادى بل الكنسى كما هى العادة فى المجتمعات الزراعية.

على مدى هذه الدورة الطبيعية، وبطلانها الإنسان والأرض، والتى يكون القارىء شاهدا على فشلها، هنالك محاولة لتحليل المبرر الاجتماعى لهذا الفشل برغم وجود سبب طبيعى يتمثل فى سقوط جليد كثيف. لذا ثمة مواجهة بين ثلاث فئات اجتماعية: دولا ب البيروقراطية الحكومية، وقوامها أفراد جاءوا من النطاق الحضرى ليعرقلوا بجهلهم تقدم المجتمع الزراعى الذى ينهض هنا بدور البطولة - تجسد شخصية العمدة، خوستينو، حلقة الوصل بين هذا النظام البيروقراطى والمجتمع الزراعى -؛ وأبناء القرية الذين يقف إلى جانبهم دون أن يترو القادر؛ أما الفئة الثالثة فتتمثلها عائلة العم داترو، رمز الفرد الحر والاجتماعى والبدائى، المناقض تماما للفئة الأولى والمتناغم مع الثانية.

وأهم شخصيات هذه الرواية: النينى، ابن داترو، رمز الاتصال بين الطبيعة ومجتمع القرية. وأهمية هذه الشخصية تكشف عنها بنية العمل نفسه، ففى أول مشهد فى الرواية نحضر هبوط النينى القرية، وفى المشهد الأخير، صعوده من القرية إلى أرض العم داترو. ويقدم لنا هذا الصبي خبيرا بأمور الحياة ومعنما للجماعة فيما يختص بكل شئ وممثلا للحكمة الإمبيريقية القائمة على معرفة الطبيعة. منذ الرحلة الأولى، يظهر الصبي بدلالة إيجائية ذات طابع دينى، أقول إن النينى يعلم كل شئ، يبدو إلهًا، تذكر بفقرة من الإنجيل -لوقا: 41، 42- عن يسوع بين آباء الكنيسة. وثمة تلميح فى الشاهد الذى يورده الكاتب من الإنجيل فى مقدمة كتابه. وهذا التفسير الرمزي يقترب من الأسطورة.

تقول بيلار بالومو: هنالك مبرر مزدوج لما أصاب المجتمع الزراعى من فشل، فمن ناحية، ثمة نظام اقتصادى ظالم يحول بينه وبين تقدم تقنى ينقذه؛ ومن ناحية أخرى، يعتبر من رواسب نظام اجتماعى باتد كان بوسعه النجاة - كما يقول برودن - بالعودة إلى الجذور، بالإحياء، بالعودة إلى الإنصات لصوت الطبيعة المنقذ، بالعودة إلى معرفة تفسير

العلامات. لكن ثمة منظومة أشد قدما من تلك، منظومة الطبيعة والتهميش والاجتماعية الممثلة في شخصية راتورو، نوع منقرض كتب عليه أن يموت في الأسر⁽⁷⁾. من أهم مقومات هذه الرواية أيضا اللغة المصوغة بها.

خمس ساعات مع ماريو (1966)

رواية تسير في تيار الواقعية الجديدة الإسبانية، وتعتمد المناجاة الذاتية والمنظور تقنيتين لها، على نسق بعض أعمال وليام فوكتر، وهي الرواية الوحيدة لميغل ديليبس التي تحتل فيها المرأة دورا هاما. وتحوى نقدا عنيفا للطبقة المتوسطة الإسبانية وللرياء الديني التقليدي.

ويجمل غونثالو سوينخاتر دلالة هذا العمل: أنموذج لاستحالة التفاهم بين امرأة بسيطة ورجل ذكي ومركب الشخصية. وتناسب بنية العمل هذه الرسالة. فتقوم كارمن سويتو، البطلة، بمناجاة فردية لكي تيرر أفعالها وتلقى بنائحة اللوم على زوجها المتوفى، ماريو ديث كويادو، الذي لم يعد يستطيع سماعها. ودفاع هذه المرأة عن نفسها إدانة للرجل الذي لا يستطيع الدفاع عن نفسه، لكن نفس هذه الإدانة هي في ذاتها دفاع عنه وإدانة المرأة لنفسها، ومن ثم معنى المفارقة في هذا المجلد. والرواية تختصر إلى حد كبير عناصر بنيتها الداخلية: فالمكان هو حجرة بها جثة المتوفى، والزمان خمس ساعات بين هبوط الليل وطلوع الفجر.

ويبدأ كل فصل بفقرة من التوراة مكتوبة بخط مائل، كذريعة لكي يبدأ شرود المرأة مرة بعد مرة حول واحد من الهواجس الثابتة لديها: ذكرى سنوات الزواج والخطبة بل وما قبل ذلك، فتعتمد تلك الساعات الخمس من الشرثرة إلى الحقبة العvisية التي مرت بها إسبانيا إبان الحرب الأهلية وما بعدها. والعالم الإنساني المتضمن داخل للمناجاة الفردية هو أيضا عالم واسع وسريعان مايلوح موزعا طبقا للتعارض بين قطاعين كبيرين: جانب المتوفى وبعض أصدقائه وابنه الأكبر وكل المساكين المغلوبين على أمرهم؛ وجانب الأرملة وأهلها وابنتها الكبرى وصديقاتها وكل المحظوظين ومن خنعت عليهم السلطة الرسمية. ولفهم معنى هذا التعارض يكفي تحليل الشخص.

كارمن هي المرأة الإسبانية التقليدية التي ترمز إلى إسبانيا محدة، راضية عن ماضيها وحاضرها. وماريو مثقف ليبرالي، رمز إسبانيا التي تنظر إلى المستقبل. وتأخذ ملامح ملريو في

الوضوح من خلال المناجاة الذاتية ومن وجهة النظر الوحيدة للمرأة كرجل نزيه ليس لكونه رجلا ملتزما بمبادئه بل لأنه يبحث عن ميرر لوجوده في مبادئه.

أسلوبيا، تتميز خمس ساعات مع ماريو على وجه خاص برصد اللغة الدارجة: التعابير والكلمات الشائعة، والعامية والاستخدامات الدارجة، كما تتميز بفن الإيجاء بالضيق من خلال التكرار. وتعطى اللغة المستخدمة إيجاء بعالم مغلق ومبتذل ومحب للذات.

قصة غريق (1969)

هذه الرواية يقترب ميغل ديليس من الطليعة الأوربية من حيث التحريب في الشكل وغموض عالم هذا التحريب. وربما كانت أكثر أعماله طموحا وأكثرها انفصاما عن كل ذلك الأفق المحدود السابق كما رأى بعض النقاد (غارثيا بينيوه). وهذا العمل يذكر بـ ميلوش Milosz وفيه يبلغ الكاتب، إلى جانب عمق المضمون، اكتمالا أسلوبيا ملحوظا. أما الحكاية الأساسية فتذكر بـ تحولات كافكا. وهنا، بعد أن يصيب الدور خائنتو سان خوميه من جراء عمله الرتيب في شركة دون أبلدون، يسائل نفسه عن معنى الوجود فيترل به العقاب ويصبح "كبشا" لا يجد مخرجا إلا في الريف بعد أن خمد وعيه كإنسان.

وينبغي أن نصنف هذه الرواية من حيث مضمونها في خط السرد الوجودي. أما من ناحية الشكل فهي رواية بنائية كانت شائعة في ذلك الوقت في إسبانيا. وتنطوي على بحث في ضمائر شخصها، كما أن تركيب النص كرواية له أهمية خاصة، فإلى جانب الأجزاء السردية، ثمة حوارات ومناجاة وتقنيات أخرى. وللنطاق الاجتماعي هنا صفة استعارية مثله في ذلك مثل المكان. إنها أمثلة الخوف من بطلان الذات وأنموذج إسباني موضوعه تلاشي الذات. ومن خصوصيات هذا العمل أيضا نقد اللغة. ففي عالم دون أبلدون، يكرر الجميع حديثا ممجوجا وشعارات إعلانية. ويتمرد خنارو وخائنتو وحدهما ضد هذه اللغة التي يقبلها الجميع.

الأمير المخلوع (1973)

من حيث نطاقه الروائي، يعتبر هذا المجلد عودة إلى عالم الطفولة والمدن النائية في أعمال سابقة. وبطله طفل، ومناخه المنزل الذي يعيش فيه هذا الطفل، يت

بورجوازي تقليدى. أما الحكاية فالعنوان ملخص لها: طفل هو أصغر الأبناء يخلع عن عرش "آخر العنقود" بعد ميلاد أخت جديدة له فيحاول لفت انتباه أمه بادعاء أنه ابتلع مسمارا. زمن الرواية اثنا عشرة ساعة فقط، وعدد فصولها اثنا عشر. ومن خلال وصف يوم في حياة أنطقل كيكو ثمة إشارة إلى المجتمع الذى يحيط به، لكن الأهم هو دراسة هذا الطفل الذى يجيا لحظة عصية. ووجهة النظر هنا موضوعية، فلا رواية هنالك وإنما تنبثق الرواية من نفسها؛ يتحدث أنطقل ويتحرك كأن أحدا لا يراقب سلوكه. نكن هذه الموضوعية تخلف انطبعا بأنا إزاء قصيدة. ثمة إيقاع في تسرب الساعات، وفي تكرار بعض مفردات الطفل، وعودة ظهور بعض الصور والأصوات. وليس هذا مجلدا آخر وحسب من أعمال ديليس، بل هو كتاب تبلغ فيه كتابة ديليس اكتمالا من نوع خاص.

حروب أسلافنا (1975)⁽⁸⁾

رواية كتبت كلها تقريبا في صيغة حوارية. فيما عدا المقدمة والفصل الأخير المكتوبين في صيغة قرية من "الإخبار" يقوم فيهما راوية متخيل وظاهر، الدكتور بورغينو، بدور الوسيط بين القارئ والقصة التى ستحكى لنا من خلال سبعة حوارات تمثل نواة الرواية. وتطور المقدمة والخاتمة حول تقدم المريض، باثيفيكو بيريت، بطل الحكاية المسرودة.

وتوزيع الأحداث على الحوارات السبعة يضمن فهم حكاية باثيفيكو طبقا لتتابع كرونولوجى تقريبا لأن ما يهم كعنصر دلالى هو حكاية باثيفيكو نفسه التى يحكيها هو. وتضفى خصوصية أن حكايته مسجلة على شريط صفتين متخيلتين في هذه الحالة لكنهما غالبا ما تكونان الصفتين الغالبتين على أية حوارات مسجلة على شريط: العقوبة والموضوعية. مع هذا، فالعقوبة المفروضة في الحوارات لها بنية مرتبة، وفقا للتطور البيوغرافى للشخصية. والفضاء الروائى الذى تلور فيه أحداث الفصول الأولى هو الريف. في الفصل الرابع، يحدث الانتقال من الريف إلى السجون المختلفة التى سيذهب إليها باثيفيكو. هذا الانتقال يخدم غرض المؤلف، بعد أن حقق أقصى تطور في شخصية البطل، من طفل على قدر كبير من الحساسية، الذى هو باثيفيكو في الفصول الأولى، إلى شاب يرتكب جريمة بلا أدنى تأنيب ضمير.

وحروب أسلافنا رواية شخصية de personaje فبائفيكو هو الذى يحمل دلالة العمل، فيما يتعلق بالكشف عن عالم الكاتب وكونه هو من يضطلع بهذه المهمة. ويمثل بائفيكو بريت البراءة الطبيعية التى يحاصرها عنف مجتمع تنافسى، ويظهر لنا فى وسط جغرافى محدد وذى دلالة هامة: إقليم قشتالة الريفى، وسط يحدد بلا أدنى شك معالم شخصيته. والشخصية والمناخ هما اللذان سيحكمان ردود أفعاله إزاء أحداث الرواية. حتى الجريمة التى قد تبدو عشوائية، مصرع قيويمستا، يمكن فهمها انطلاقا من هذه العلاقة: الشخصية-المناخ-الماضى. فيما يختص بالشخصية، ستتعرف شيئا فشيئا على أهم سماتها وهى الحساسية المفرطة، المرضية تقريبا، تمتلك قوى غريبة وبعيدة عن مناخ يتنفس عنفا؛ فحروب أبوى وإليبا إشارة واضحة للماضى، وهناك تعاطف جلى نحو الشخصية التى تقوم بالوساطة لإحلال السلام: عمه بكو، الذى يسأله هل من الضرورى فى الحياة أن نكون دائما ضد أحد؟ وهل بوسعنا أن نحيا دون أن نتنافس؟، وهو ما يقربنا من معنى الحرب كفعل عنيف مثله مثل المنافسة، العنف الذى يحمله المجتمع التنافسى فى طبيعته. فى كل الجزء الثانى من الرواية، لاتفعل هذه الشخصية شيئا سوى تأكيد أنها بريئة رغم ارتكابها أفعالا إجرامية، شخصية بريئة لم يفلح العنف أو الوسط فى إفسادها وأنها، وحيدة، تسعى وراء السلام بمنأى عن العالم، لأنها لا تتفق ومقولة الأب: اقتل أو تقتل.

تنتقل الفضاءات المكانية فى هذه الرواية بين ريف قشتالة والسجن. أما دلالة الريف فهى تسير فى الخط الذى يفصح عنه ديليس فى خطاب انضمامه لمجمع اللغة الإسبانية: من مرقى القشتالى، من منظورى الشخصى، إليكم الإشكالية التى سعت إلى عكسها فى كبرى. لقد قتلنا الثقافة الريفية، لكننا لم نستبدلها بشئ، على الأقل ليس بشئ نبيل. وتدمير الطبيعة ليس فقط تدميرا ماديا بل هو تدمير دلالة الطبيعة عند الإنسان، وهو تخيل روحى وحيوى به.

ومقاربة زمن هذه الرواية تتطلب نمطين من التحليل: تحليل زمن المغامرة وتحليل زمن القراءة. والزمن الخارجى للنص يتألف من سبع ليال متتالية: بغض النظر عن الزمن الداخلى الذى له علاقة بما يسرده بائفيكو وينسحب على حياته كلها. هذا الزمن، كما أشرنا، مرتب طبقا لتطور حياة البطل. ثمة القليل من العودة إلى الوراء أو الاستباق، على اعتبار أن تطور شخصية البطل يتطلب خضوع الحكاية لمسألة إعطاء

بيانات مرتبة تتناسب و مرور الزمن. ورواية حروب أسلافنا، كرواية حوارية، لها أكثر من سابقة تاريخية: لاثليستينا أو الروايات الحوارية لبيرث غالدوس أو ليو باروخا. أما الظرف الجديد في هذه الرواية فهو اعتبار أن الحوار منقول عن أشرطة تسجيل يكشف الدكتور بودغينو عن وجودها، كحالة إكلينيكية في تجربته المهنية.

على المستوى التعبيري، تصنف هذه الرواية ضمن تيار الرواية الراهنة التي تهتم اهتماما خاصا بلغة الحديث، كنمط من أنماط الكتابة الأدبية. ويستخدم الكاتب هذا الملمح الأسلوبي كمطلب، من مبدأ أن اللغة القشتالية كلغة حديث هي إحدى خصوصيات أهل الريف التي تتعرض للاندثار في مجتمع متقدم ولا يحترم الخصوصية، كما تهدهدها وسائل الإعلام.

صوت السيد كايو المتنازع عليه (1978)

تدور هذه الرواية، كالسابقة عليها، في الريف، وتدعو إلى الذكاء الفطري والقيم الإنسانية. وهذه الدعوة تقف في وجه نظرة متشائمة للحياة السياسية.

القديسون الأبرياء (1981)

ميغل ديليس -مؤلف الجردان، وكاتب الروايات الريفية ومبدع شخص هم "مذلون ومهانون"، والمدافع لنفس هذا السبب عن الأبرياء في المجتمع- هو وجه الرواي الذي يظهر في هذا العمل. والجديد هنا، ويختص بالنطاق السردى، هو أن الريف ليس ريف قشتالة التقليدى، الذى تسيد أعماله حتى هذه اللحظة، وإنما مزرعة جنوبه مقاطعة بلد الوليد. وقد أدى ذلك إلى تغيير في المظهر التعبيري للنص. فشخص ما في ضمير الغائب -بموضوعية ظاهرية فقط، لأن المسافات بين الوصف وصوت الكاتب ورأيه قصيرة للغاية- يقص الأحداث من داخل الشخص الذى أحيانا ما تحمل عناوين بعض فصول الرواية أسماءهم، وفي أحيان أخرى، هم أبطال الفصول الأخرى. رغم ما تحتفظ به من سمات تيار الوعي، تعبر اللغة تعبيرا صادقا عن المناخ الريفى من خلال البنية النحوية والمفردات ومعرفة الكاتب بعقلية شخصه وجو القصص، الإشارة الثابتة إلى الريف في هذا العمل. لذا، ففي القديسون الأبرياء لم يغيب الدور الذى يعطيه ديليس للمستوى التعبيري -فهو يقول في خطاب انضمامه

إلى الأكاديمية الملكية للغة: إن ريفنا يفقد حتى لغته بسبب تأثير وسائل الإعلام الجماهيرية عليه؛ غير أن ما يطالب به يبلغ جوانب أخرى بالنظر إلى دلالة النطاق السردى قرية- وإلى صنوف المهانة والجهل التي يجهاها أهلها الممثلين تمثيلا مثاليا في شخوص الرواية . فالبطل أثارياس له وجه مشابهة بالعم راتير وأيضاً بـ باثيفيكو؛ وأخته هي لاريغولا، المرأة الطيبة التي تطمح إلى تأمين مستقبل أولادها وزوجة بكو القصير الذي يسخره السادة لخدمتهم خاصة إيفان الذي يعمل بكو لديه كـ "سكرتير" في أيام الصيد. وأثارياس وبكو القصير هما الشخصيتان اللتان يكشف ديليس فيهما إدانته ولا إنسانية السادة. والفصل الذي يحمل عنوان "الحادث"، الذي وقع لبكو، يمثل عقدة هذا العمل ويفجر المأساة في الفصل التالي الذي يقوم ببطولته أثارياس. وأبناء لاريغولا وبكو يمثلون هنا اختلاف طبائع جيل الأبناء الذي يحمل مؤشرات واضحة لجيل الشباب في زمن كتابة الرواية. من بين الأبناء، تشاريتو، الطفلة الصغيرة -يوصل ديليس في هذا العمل رسم مخلوقاته المتخيلة من خلال الأسماء ومن خلال الملمح أو اللمعة التعبيرية- معاقة عقليا، وهي وأثارياس البريئان اللذان يكشف فيهما الكاتب دلالة الرواية ويحولها إلى رمز. رمزي وغنائي أيضا هو الدور الذي تقوم به الحداة، الشيء الوحيد الذي يمتلكه أثارياس. ويتسبب موت الطائر على يد السيد إيفان في وقوع جريمة لا معنى لها يرتكبها أثارياس المصاب بقصور عقلي، في الفصل الذي يختم الرواية؛ انتقام مأسوي ارتكبها البراءة الجريحة والمحاصرة. ودلالة الجريمة هنا مشابهة لما تحمله أحداث أخرى في روايات ذات بنية مشابهة أيضا: موت الصياد المتسلل في الجورذان على يد راتير أو موت تيوتيسستا على يد باثيفيكو.

وتتركز القيمة التطهيرية للعمل في جريمة أثارياس وتتكشف فيها من جديد الصبغة الأخلاقية لدى الكاتب الذي يدين مجتمعا محمدا: المجتمع الإسباني بعد الحرب الأهلية، ويدافع عن الفلاحين القريين من الطبيعة ولكنهم مهمشون من جانب مجتمع ظالم. ومن المكونات الحاضرة في هذا العمل الرقة والشعرية وروح الفكاهة. ثمة فكاهة في الفصل الخاص بمحو أمة الضيعة، ورقة في حوارات وإيماءات أثارياس مع الطفلة الصغيرة ومع الحداة. وتنطوي هذه اللوحات على تفاصيل تغني بها الحكاية وتبرز الظروف المأسوية في حياة هؤلاء القديسين الأبرياء.

رسائل حب عجوز شهواني (1981)

يستخدم ميغل ديليس التقنية الرسائية في هذه الرواية المتراوحة بين روح الدعابة والسخرية، فالبطل رجل أحيل إلى المعاش يقرأ في مجلة إعلانية تطلب فيه سيدة من يرسلها. وقوام هذا العمل رسائل هذا الرجل الشيخ، واسمه إوخينيو سانت بشيا، التي يكشف فيها شيئا فشيئا عن حاضره الصغير وعن ماض يتكشف للقارئ من خلال الخطابات. والبطل كائن متناقض كان فيما مضى يعمل محررا في إحدى الصحف، رجل شهواني وذكي أيضا، لم يعرف الحب تقريبا إلا في الأحلام. في كل رسالة يتوغل القارئ على نحو أعمق في خصوصية ذينك الكائنين وحتى النهاية التي ربما كانت قاسية على نحو ما.

337 أ - خامة بطل (1987)

يشير عنوان العمل إلى رقم خيرباسيو غارثيا دي لا لاسرا -بطل العمل- الجندي في البحرية الإسبانية -لأرمادا- على متن سفينة "خوان دي أوستريا" إبان الحرب الأهلية الإسبانية. وعبارة "خامة بطل" تناقض الرقم الذي ينطوي على نوع من المفارقة، وهي إشارة إلى موقف ديليس من فكرة الحرب. والرقم الظاهر في العنوان لا يظهر في متن الكتاب إلا ابتداء من صفحة 338، ونقرأ فيها: - أيعجبك الرقم 337 أ؟ - حين أوما خيرباسيو بالإيجاب أضاف: لا تهتم، سندعوك به. وهكذا تحول خيرباسيو غارثيا دي لا لاسرا إلى 337 أ، رقم يتبعه حرف، رقم مشفر كأنه اسم جاسوس. وبالفعل، من تلك اللحظة فصاعدا، في الرواية، سيطلق عليه 337 أ، في الوقت الذي يقترب فيه العمل من النهاية، في اللحظة التي يكون فيها البطل على وشك التحول في موقفه الذي ينطلق من إحساس بالأمان وبالهدوء إلى الأيديولوجي والوطني، التحول من اعتبار الحرب حربا صليبية إلى الشك فيها. لذا تتصل نهاية البطل المخدوع بالعبرة التي ينقلها ديليس من شاهد المقبرة الجماعية في معسكر اعتقال ديتشوا، نفس العبارة التي تصدر الرواية وهي لهذا السبب مجمل لغزاهم: ذكرى للموتى وعبرة للأحياء...

والجزء الثاني من العنوان، خامة بطل، له علاقة بالجزء الأول من العمل: رواية تكوين الشخصية وبداياتها في عالم النضج. ويقول المؤلف إن هذه الرواية تصبو إلى استدعاء تجربة

دليليس الذي قاجأته الحرب وهو بعد في ريعان الصبا، التجربة التي وسمت جيله إلى الأبد. والكتاب لا يطمح إلى أن يكون رواية تاريخية بل يحكى قصة تطور عدة شخصيات مشحونة برموز تشير إلى تلك اللحظة التاريخية وتفسرها. فإذا كانت شخصية بابا ليون تمثيلا لأنصار الأمير "دون كارلوس" وريثا للعرش قديما فإن شخصية هاما ثيتا تمثل المرأة الإسبانية التقليدية، ويمثل بابا تيلمو الرجل الليبرالي والجمهورى. وينشأ البطل في عالم آخذ في التكشف ومتسارع صوب تلك التجربة المأسوية.

وهذه الرواية موزعة في ثلاثة كتب. يضم أولها الفصول من الأول إلى السابع ويختص بطفولة خيرباميو وينتهى بإصابة الطفل بإغماءة لفرط حساسيته ولأنه رأى تماثيل المسيح مصلوبا وداميا في مواكب عيد القيامة. ويشتمل الكتاب الثانى على الفصول من الثانى إلى الثالث عشر ويبدأ بدخول البطل المرحلة الثانوية ويحتفى بذكرى انتخابات عام 1936 في إسبانيا لىتهى بأحداث الأيام الأولى للحرب الأهلية. ويختص الكتاب الثالث بالفصول من الرابع عشر إلى الحادى والعشرين، وتروى حياة بطلنا جنديا في "لا أرمادا".

وأهم سمات هذه الرواية التناص الذى له علاقة بكافة أعمال الكاتب السابقة، إذ إن بها حضورا لافتا لملاحظات ونصوص وتشخيصات من مجلدات أخرى لدليليس كما تشير إلى العديد من البؤر الدلالية التى ألحنا إليها في كتبه الأخرى وتبنى على نجاحات أنجزها في مراحل سابقة. من ثم، يذكرنا بابا تيلمو بهاريو في خمس ساعات مع هاريو، بينما تنطوى طفولة خيرباميو على الكثير من الملامح المشتركة مع طفولة باثيفيكو بطل حروب أسلافنا. وتذكر بعض الملامح الفكاهية، خاصة عالم المرأة، تمثيلا في رواية الجوزدان. وتتفق هذه الرواية-المجمل وموقف دليليس إزاء المرحلة التى يشير إليها زمن الرواية، وهو زمن مستدعى من الذاكرة، لذا نحن بصدد إعادة خلق انطلاقا من الزمن الحاضر، زمن كتابة العمل، فيما كانت إسبانيا خارجة لتوها من الفترة الانتقالية السياسية التى بدأت في عام 1975.

الهوامش:

(1) ثمة العديد من الدراسات المكتوبة بالإسبانية عن دليليس منها:-

BURCKLEY, Ramón, : *PROBLEMAS FORMALES DE LA NOVELA ESPAÑOLA*, Edición PENÍNSULA, 1968; HICKLEY, L., : *5 horas con Miguel Delibes. El hombre y el*

novelista, Madrid, Prensa Española, 1968; Umbral, F.: *Miguel Delibes*, Madrid, Espesa, 1970; Alonso de Los Ríos, C.: *CONVERSACIONES CON MIGUEL DELIBES*, Madrid, Novela y cuentos, 1971; LOPEZ MARTINEZ, L.: *LA NOVELA DE MIGUEL DELBES*, Murcia, 1973; PAUK, EDGAR: *MIGUEL DELIBES, desarrollo de un escritor*, Madrid, Gredos, 1975; REY, A.: *La originalidad novelística de Miguel Delibes*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1975; BARTOLOME PONS, ESTHER: *MIGUEL DELIBES Y SU GUERRA CONSTANTE*, BARCELONA, AMBITO LITERARIO, 1979; GULLON, AGNES: *La novela experimental de Miguel Delibes*, Madrid, Taurus, 1980; Varios Autores: *Estudios sobre Miguel Delibes*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, 1980.

(2) يقع في أربعة مجلدات، برشلونة، دار نشر دسبنر، 1970-1964.

(3) إيغنينو دي نورا : المصدر المذكور ، ص ص 155-164.

(4) انظر: Nora, Eugenio de: Op. Cit., 1-II pp. 155-164.

(5) انظر: Sobejano, Gonzalo: Op. Cit., pp.168 y ss.

(6) انظر: Spires, Roberto C.: *La novela española de posguerra*, Madrid, Planeta, 1979, pp.78 y ss.

(7) انظر: Sobejano, Gonzalo: Op. Cit., p. 174.

(8) انظر: Palomo, Pilar: Op. Cit., pp. 201 y 202.

ميداردو فرايلي، قصاص

في عام 1954، نشر ميـداردو فرايلي أولى مجموعاته القصصية تحت عنوان "في الضوء تتبدل الأشياء". ومنذ ذلك التاريخ وحتى عام 1986 الذي أصدر فيه (دار نشر كاتدرا) منتخب "القصة الإسبانية بعد الحرب" - حيث صنف نفسه، في المقدمة، ضمن جيل إغناثيو ألديكوا ورفائيل سانتشيث فيرلوسيو وكارمن مارتين غايي وخوس فرناندث سانتوس وألفونسو سامترى-، نشر المجموعات القصصية التالية: "في الضوء تتبدل الأشياء" (1959)، و"قصص حقيقية" (1964)، التي نال عنها جائزة النقد، و"مكتشف العدم وقصص أخرى" (1970). كما أعاد نشر بعض مجلداته وأصدر منتخبي "الأيام المعبودة" (1972) و"كتاب الأمثلة" (1979).

وتصف ييلار بالومو⁽¹⁾ قصص هذا الكاتب "باليومية المتبصرة". إذ تلخص حنكة ميـداردو فرايلي، أولاً، في أنه انطلاقاً من خصوصية معينة يسمو بالعلاقة الإشارية المأخوذة من الواقع إلى رؤية مشحونة بالرمزية الإنسانية تتصل بقضية وجود الإنسان. وتطبق ييلار بالومو على أعمال هذا القصّاص مفردات من قبيل: "قلب"، "تأمل"، "ميتافيزيقا"، "فانتازيا"، "حقيقة".

وقد تكون مجموعة "في الضوء تتبدل الأشياء" أكثر كتبه ثميلاً له لما تشتمل عليه من تنوع. في المقدمة يتحدث ميـداردو فرايلي عن "الخلفية الداخلية"، ففيها يكمن هذا التوزيع الإنساني الذي يصبغ كل مايكتب ويكشف عن معدنه الأصيل ككاتب: ثمة شعور بالكرب لدى الإنسان قد يكون -بساطة- بحته الخبط دائماً والمتجدد في الحياة عن الحكاية البعيدة التي حكها لنا جدتنا. تلتفت في أمل، نحمل النفس حتى الشفتين، نتوقف إزاء واجهات المتاجر، نفتش الأشخاص من الداخل، لنتهي بسؤال الجدة: أين تلك الحكاية التي حكها لنا؟ لأننا وإن كنا نستشعرها لا نراها... أقول إننا لا نرى الحكاية وإنما نستشعرها. والكاتب يصيب دائماً حين يلمس هذه الاختلاجة الإنسانية التي ربما كانت نائمة لكنها تحيا داخل كل إنسان وترتبط بالحب وبالصدقة وبالطفولة البعيدة، ييوم سطعت فيه الشمس في الربيع.

وهو يقترب من ذلك في قصص "سباس مارتل يحكى جريمة" و"تشايبستشيف" و"خينوبيا" و"الذبيح"، وإن كان تعبيره المحكم هو ما يحسب له؛ يد أنفاً جميعاً كانت البدايات والمراحل السابقة التي أعانته على بلوغ النضج في حالات أخرى. وأشد الخطوط إحكاماً عند الكاتب هو ذلك الذى يعكس لنا فيه أية تجربة مألوفة بقص نقى وموضوعى يتسلل عبره إبحاء شعري شديد في نزعتة الإنسانية. وقد يكون هذا الاتصال بين الموضوعى والشعري أعلى قيمة لدى القصاص. ويستحوذ ميداردو فرايلي على إعجابنا لبساطة قصته اللذيذة "في الضوء تبدل الأشياء" أو في قصته الأخرى التي ينتقل فيها ببراعة بين الواقعي والقاتل و"السجين". وكذا يعجبنا تصويره النفسى لشخصية روسيتا باسكوال في "الصرافة"، والمجمل المرسوم بالفحم في "المتقاصون".

وأولى قصصه - التي تحمل عنوان المجموعة - هي بلا ريب أفضلها. فالبطل لوثيرو قد يكون أى شخص (فكاتبنا يتعامل مع أشخاص رماديين)، والحدث الذى يقيم الحكاية حدث بلا أهمية تقريباً، إذ إنه شريحة من الحياة بطلها لوثيرو، رجل من لحم وعظم. ونحن جميعاً نجد أنفسنا في الحدوس البسيطة لذلك الرسام الذى يزاول مهنته في المترو ثم يهجر النفق ليصعد إلى حيث الهواء النقى بعيداً عن مخبئه، ذلك الجحر الخبيث الرائحة والخائق. في الضوء - أخذ يفكر - تبدل الأشياء، ويرى كل شيء أكثر حميمة، فيغرد الطير وليس هنالك مجال للخطأ، ليس هنالك ريب. كل شيء كما هو، كما كان دائماً في الضوء. إذ ينتهي إليه كل شيء. ينبغي أن نخرج الموت والحياة إلى الضوء: الأجرة اليومية الضئيلة، الغضب، ما فات وما انتهى الآن. ينبغي أن نغامر بالتلاشي كقطرة الماء أو بالنمو كالنبته تحت الشمس. علينا أن نكون كقطع القماش المنبسطة.

أما صفة "فاصل هزلى راق" فربما كانت أفضل ما يناسب قصة أخرى، الصرافة، قصة روسيتا باسكوال، فتاة من ضاحية ليغاثي المدريدية الفقيرة تعمل في حانة في حي أرغويس، وهي ذريعة الكاتب كي يصور لنا نمطاً نسائياً. ومن خلال هذا الرسم النفسى للشخصية وتصوير المناخ التقليدى لمقهي مدريدى يندرج المؤلف في تيار أدبي ذائع في زمن كتابة هذه القصة، وهو في مجمله يمثل لوحة من التقاليد تحيط بها هالة موحية وشعرية تلتصق بالرجال والنساء من العامة من الذين يرتادون المقاهى

الشعبية، كما يحدث هنا.

وهناك منحى آخر للقص يتناول واقعاً محوّراً على نحو شعري وممثلاً في سمات رفيعة، في مجموعة "في الضوء تتبدل الأشياء". أشير بذلك إلى "السجين". قفى هذه القصة، يث ميداردو فرايلي أصداء غنائية في نثره ليتقل بمهارة بين الواقعي والfantasy. و"السجين" قصة تقوم على فكرة ساذجة، إذ ينهض طائر صغير بدور المحرر في حياة خيرمياس البائس المسكين الذي عثر على زهرة توليب رائعة. ومن أهم عناصر هذه القصة تفاصيلها الصغيرة، الطفرة الماهرة نحو لغز الفانتازيا التي حلم بها القلب. وتكفى لمحات موجزة لصياغة نيرة استدعائية موحية: كان الوقت بعد الغداء، أولى ساعات المساء، الزمن الذي كان فيه السجناء يحنون إلى المقهى القريب، إلى السيجار والأسرة وبرنامج الإذاعة. كانت السماء تمطر ندفاً من الجليد. وهكذا وعلى نحو متصل، يعثر القارئ بفقرات ونبرات غنائية تعمل عمل الجسر الممتد نحو ذلك العالم غير الحقيقي وإن يكن هاجساً في أعماق النفس، إلى حيث تنتهى أحداث القصة. لكن التوازن الملحوظ في التعبير يضمن اتصال الحكاية بالواقع.

ونحن لم نتوقف إزاء هذه القصص الثلاث، المختلفة من حيث صياغتها، من قبيل الصدفة بل لأنها تكشف عن قامة هذا القصصـاص المتميز.

الهوامش:

(1) ييلار بالومو: "ميداردو فرايلي أو الحميمة السردية"، مجلة "نقد" الإسبانية، عدد يونية، 1988، ص 35-37.

جدل حول منتخب أعمال سردية

في عام 1962، أرادت دار النشر الإيطالية بومبياني عميلاتو تعريف جمهور القراء في إيطاليا بـ "الموجة الجديدة" من الروائيين الإسبان وذلك بترجمة منتخب خوسيه ماريّا كاستيليت إلى الإيطالية. ويُصَبّ المنتخب كمثلين لهذه الموجة: فرناندث سانتوس ولويس وخوان غويتيسولو وكارمن مارتين غانيّ ولوبث باتشيكو وغارثيا أورتيلاانو وأنطونيو فيرّس ولوبث سالينس وثونيغفا.

وكتب الناقد الإسباني في مقدمة منتخبه أن "الواقعية التاريخية" أو "الواقعية الجديدة" هي التي تُميز الاتجاه الجديد في جنس الرواية. فعلى أساس تقنية موضوعية، على غرار نوع بعينه من الواقعية الأمريكية يتطلع الكُتاب الذين انتخبهم كاستيليت إلى تحليل الواقع الاجتماعي الإسباني المعاصر بهدف إدانة مساوئه ومظالمه. ويرى الناقد أن هذا التيار هو أهم تيار روائي إسباني في عقد الخمسينيات.

وتحدو بنا آراء كاستيليت إلى مناقشة أمر دار حوله جدل موسع بين النقاد، ألا وهو أن الحرب الأهلية الإسبانية أنجبت حقبة جديدة في الرواية. ومع ذلك، فإن هذا أمر واقع مثله في ذلك مثل مسألة أن الحرب العالمية الثانية أقامت نخماً جديداً في حاضر الآداب العالمية. ففي الولايات المتحدة مثلاً أعقبت روايات الإدانة الاجتماعية في الثلاثينيات روايات ساليانجر وترومان كابوت وجاك كيروك لتحمل نَحْواً من الحنين الأخلاقي في مواجهة التقدم التقني ووسائل الراحة. وفي الآداب الاشتراكية تنبض على نحو أشد قضية حرية الإنسان على الرغم من هيمنة شعارات الحزب؛ كما وجّه "الشباب الغاضب" في إنجلترا اهتمامه إلى قلب الإنسان في زمن الخراب الروحي.

أما الرواية الإسبانية، بغض النظر عن سماقتها العامة وتتلخص في مجملها في ميل إلى التبسيط الشكلي وإضفاء نيرة اشتراكية على المحتوى، حسبما يرى النقاد والروائيين-، فإنها قد تنطوي على قدر من الأهمية لدى ملاحظة الصياغات المختلفة التي يقدمها لنا كتاب ما بعد الحرب الأهلية بصدد الإنسان والمجتمع الإسباني.

أحدث الروائيين: الواقعية و "التجربة"

أحدث صدور رواية **عندم** في عام 1945 هزة في الوسط الأدبي. فقد كانت إيذاناً ببداية مرحلة جديدة في الرواية الإسبانية بعد انقطاع. فالبساطة والقوة اللتان سردت بهما فتلة في الثانية والعشرين من العمر (كارمن لافوريت) مجموعة من تجاربها المعيشة أطلقتها الرواية الإسبانية في مجرى الواقع. ومع ذلك، وكما أشرنا في صفحات سابقة، فإن جماعة الكتاب التي انضمت إلى تيار الواقعية الجديدة فعلت الشيء نفسه في عقد الخمسينيات. وأعني بذلك روايات الشهادة على الواقع الاجتماعي والسياسي. فيقدم ساليانس في **المنجم** (1960) انتقادات حادة "للمسألة الاجتماعية"؛ وكذلك غارثيا أورتيلانو في **صداقات جديدة** (1959) وخوان غويتيسولو في **ألعاب اليد** (1954)، وتعرضان لأزمة الشباب البورجوازي المنفصل عن الجذور والمادى والشهوانى.

فانطلاقاً من مستويين اجتماعيين محددين ومختلفين -وأقتصر على ذكر هؤلاء الكتاب الثلاثة فقط كمثال لأن المنتخب الكامل الذى أعده كاستيليت بوسعه أن يؤكد للقارئ ما نعرضه هنا-، مستوى البروليتارى الأندلسى الذى يهاجر ليعمل في منجم أو مستوى أولاد الذوات الذى يصوره أورتيلانو أو غويتيسولو؛ فانطلاقاً من هاتين الطبقتين الاجتماعيتين المغايرتين، يصور لنا شباب يسير في خط قريب جداً من الشباب الأوربى المكروب، شباب بلا أحلام، أولى ظهوره لمثل الجيل السابق، شباب اعتاد الشك في أى شيء يعنى أن يركن إلى الواقع المباشر أو أن يحيا يومه فقط ويذل ما في وسعه ليحيا حياته الشخصية، وهو من مكنه الذاتى المبانغ فيه يوجه نقداً غاضباً ضد الآفات الاجتماعية فيما يقتصر، في موقفه الخارجى، على نوع من التخاذل اليائس من أى تحرك فاعل.

الجانب الآخر للصورة : الشباب النافع

كان ليوبولدو رودريغث ألكالدى، في كتابه "حاضر الرواية العالية" (1969)، هو أول من تحدث عن "الشباب النافع" مشيراً بذلك إلى الصياغات التى يقدمها لنا عن هذا الشباب كل من سباستيان خوان أربوه في **مارتين كارتياس** (1959)، ولاورو أولمو في **صعاليك**، وخوسيه لويس مارتين بيخييل في **الحياة تخرج للقاء**، وميغل ديليس في **الطريق أو في الجرذان**، أو ممثلة في **صداقة بدرو و ألفريدو** في ظل شجرة

السرو ممتد. يتحدث ليوبولدو ر. ألكالدي عن هذا الشباب النافع كالوجه الآخر للشباب الغاضب لما له من رؤية محبة للوجود ويقين في قدرات البشر على فعل الخير وعلى التسامى في الحب أو الموت أو تحمل وضع اجتماعي سيء.

هذا الشباب عاش هو أيضاً مساوياً للحرب وشقاء تلك الفترة غير أنه اكتشف أن ثمة بعض القيم التي تحكم العالم والإنسان وأن قبول هذه القيم يجعل منه إنساناً. ولا تعني رؤية العالم والبشر من هذا المنظور هروباً من "الآن" و"هنا"، بل تعني إضافة تفاصيل أخرى وأحكام تقويمية يمكن من خلالها وضع الشرور الإنسانية في حجمها الحقيقي.

ويمكن أن نضيف إلى الأعمال التي ذكرها رودريغث ألكالدي: النهر الذي يحملنا لخورسيه لويس سامبدرو، باعتبارها امتداداً أصيلاً للتراث الأدبي الإسباني، والمنتقم لخورسيه لويس كامتيو بوتشي، لتمييزه في إبداع شخصية أصيلة -بطل الرواية- هي نمط أعلى متميز لشخصية الإسباني في فترة ما بعد الحرب الأهلية. مما تحمله من عمق درامي وإنساني.

الشباب و سر الوجود

في خط المنتقم، أصدرت دار نشر ثيد CID أول رواية لكاتب شاب، مانويل غارثيا بينيوه. ففي رواية سيقتلونا وهم يلهون (1961) يحاول الكاتب أن يقدم لنا من خلال حياة بطله المضطربة صياغة أخرى لشباب ما بعد الحرب الذي يطرح جانباً هاماً من قضايا: الشر والموت والعذاب. ودلالة رواية غارثيا بينيوه هي أن الرواية الإسبانية في هذه المرحلة لا يمكن أن تُستفد في إشكالية واحدة ترتبط بالواقع المباشر، مثلما كان يبدو. إذ تتناول رواية سيقتلونا وهم يلهون قضية الوجود الغامض والمأسوي للإنسان على الأرض من زوايا متفاوتة.

وهؤلاء الكتاب الواقعيون تماماً يعالجون الإشكالية الإنسانية من واقع علاقة مزدوجة: علاقة الإنسان بالعالم في مجموعته والعلاقة الأخرى التي تتجاوز النطاق الأرضي وتتصل بأصله ومصيره.

في نهاية هذه الجولة السريعة في روضة الرواية الإسبانية في عقد الخمسينيات، للقارئ أن يحكم إذا كان من الضروري أن نراجع رأي كاستيليت في أن "الواقعية التاريخية" ممثلة في المجموعة التي ضمنها منتخبه هي التيار الأهم والأقوم في تلك الحقبة.

الباب الثانى

الرواية فى الستينيات

7. تيارات شتى .
8. من التيارات الأدبية فى تلك الحقبة : الرواية الميتافيزيقية .
9. الاتجاهات الأدبية خلال تلك الحقبة : تفوق الفانتازيا .
10. الاتجاهات الأدبية فى الستينيات : الرواية التجريبية .
11. بزوغ نجم كاتب بدأ مشواره مع الواقعية الجديدة :
خسوس فرناندث سانتوس .
12. جوائز أدبية .
13. أوج رواية الخيال العلمى .
14. رحيل روائى عظيم : إغناثيو أليكو .
15. ابداعات كاتب تقليدى : رامون سوليس .
16. الرواية النسائية .
17. تقييم عام لعقد الستينيات : بشائر عقد جديد .

تيارات شتى

نقطة انطلاق

يتفق نقاد الرواية الإسبانية ⁽¹⁾ على اعتبار عام 1962 منعطفاً حاسماً في تطور فن السرد. إذ طرحت دار النشر سيّس بارّال SEDX BARRAL في ذلك العام تحديداً رواية للكاتب لويس مارتين سانتوس بعنوان زمن الصمت، كان لها دون شك بليغ الأثر على فن الرواية فيما بعد. أما الجديد في الرواية المذكورة فليس موضوعها إنما الأسلوب الذي كتبت به. ففي مؤلفه الذي يحمل عنوان الرواية الإسبانية الراهنة ⁽²⁾، تناولها خ. كورالس انخيا. J. CORRALES EJEJA بقوله:

لا تخرج بنا هذه الرواية عن حدود الواقع، إلا إن تقنياتها أو أسلوبها أو نسقها، لا تتفق البتة مع الواقعية الموضوعية، بل تعارض وإياها. فلقد وصف كاتبها نفسه هذه الواقعية الجديدة بـ "الجدلية". إذ هو يستعرض الواقع في صورة مجموعة من الأحداث تتسلسل فيما بينها، بغية الذهاب إلى ما وراء مجرد استعراضها أو شرحها تاريخياً.

ومن جانبه، يقصر بيدرو كورّيا PEDRO CORREA في مؤلفه السرد الإسباني الراهن ⁽³⁾ الاكتشافات الرئيسية التي حققتها هذه الرواية الفريدة على أربعة:

- 1- محاولة تجديد التيمة: ففي مقابل اقتصار الرواية الاجتماعية على الإنسان البسيط الحال، نجد زمن الصمت تطرق كل الطبقات الاجتماعية.
 - 2- تمثّل الأساليب الروائية الحديثة ولاسيما المونولوج الداخلي، ومناهج "الرواية الجديدة" الفرنسية كالزج بين الخطابات السردية، واستخدام المنظور، إلخ.
 - 3- اللغة الباروكية الجديدة، لكونها الأقدر على التعبير عن الدينامية الذاتية للمونولوجات.
 - 4- نجاح زمن الصمت في الترفع عن الركافة التي انزلت إليها الواقعية الاجتماعية، دون أن تفقد القوة النقدية المميزة لهذه الحركة.
- منذ بداية الستينيات تعالت أصوات النقاد لمناهضة الواقعية الجديدة، متهمّة إياها بالافتقار إلى الخيال والتحليل التلقائي، آخذة عليها جمودها

وخلوها من التطلع إلى أفق أرحب⁽⁴⁾.

وسرعان ما تبلورت نتيجة هذا النقد. فبدأ الروائيون الأشد ارتباطاً بالواقعية الجديدة يتوقفون عن الكتابة أو يتساقون وراء تيارات جديدة، بل وكان رد الفعل أعنف فيما يتعلق بالكتاب المكرسين. إذ قام كاميلو خوسيه ثيلا بنشر روايته **سان كاميلو 1936**، وأتبعها بعد فترة وجيزة بروايته **طقوس الظلام 5**. كما نشر ميغل ديليس خمس ساعات مع ماريو وحكاية غريق؛ بالإضافة إلى ما صدر لروائيين أكثر حداثة مثل ألفونسو غروسو -وهو من استهل مشواره بالواقعية الجديدة- الذى نشر آنذاك روايته **ينيس على وشك الوصول وزخرف الكرسي**؛ ثم حكاية ابنة العم مونتسى المربية ولو أخبروك أنى سقطت للروائي خوان مارسيه؛ أما خوان غويتيسولو فيبدأ مرحلة جديدة بروايته **معالم هوية وانتقام الكونت بليان**؛ وكباييرو بونالد أغاثا، **عين القط**.

كما رحب بهذا التغيير نقاد وناشرون طالما شجعوا الواقعية الجديدة، مثل الناقد خوسيه ماريا كاستيليت والناشر كارلوس بارال . إذ قام الأول عام 1970 بنشر منتخب شعري بعنوان "تسعة شعراء إسبان من حركة الأحدث"، وهى أطروحة جديدة فى تفهم الأدب الشكلى؛ أما بارال فكان أكثر الناشرين حماسة للاتجاهات التجريبية الجديدة.

علاوة على ما سبق، تجدر الإشارة إلى أمور أخرى أشد تعقيداً، منها على سبيل المثال إعادة نشر أعمال رواد التجديد فى الرواية الغربية مثل وليام فوكتر وجون دوس باسوس وفرانز كافكا وغيرهم، فى طبعات للجيب؛ وانتشار المقالات التى تتصدى لحال الرواية فى إسبانيا؛ إلى جانب غزو الرواية الخلاقة لمبدعى أمريكا اللاتينية، وظهور "الرواية الجديدة" الفرنسية. وقد يكون أهم هذه المؤثرات على الإطلاق تأثير الرواية الإسبانية الأمريكية، وذيوع صيت قصاصين وروائيين من أمثال خوليو كورتاثر و كارلوس فوينتس ، وماريو يرغس يوسا وغابرييل غارثيا ماركت، وأليخو كاربنتير وغيرهم.

علاوة على الإقبال فى إسبانيا على نشر وقراءة أعمال روائى المنفى الإسبان، لاسيما رامون خوتا سندير وفرانثيسكو آيالا : وماكس أوب . ولا يتوجب إغفال عامل اجتماعى هام، هو النهضة الاقتصادية التى شهدتها البلاد فى الستينيات، والتى أدت إلى اختفاء، أو على الأقل التخفيف من حدة الظروف المعيشية التى سادت فى

العقود السابقة، فكان هذا الانتعاش الاقتصادي مواتياً لظهور هذا النوع من "الرواية-التحقيق" ذات الطابع النقدي المميز للواقعية الجديدة.

الاتجاهات الأساسية للرواية في الستينيات

شهدت الرواية الإسبانية خلال تلك الأعوام اتجاهات شتى. نبرز أهمها على النحو التالي:

أ- ما عرف بالرواية الميتافيزيقية

ظهرت هذه الحركة في أوائل الستينيات، وكان مانويل غارثيا بينيوه⁽⁵⁾ صوتها الرسمي. وعارض روائيها صراحةً الواقعية الجديدة متهمينها بالسطحية وتركيزها على قشور الحقيقة دون محاولة اختراق إشكالية البشر الأزلية. وقد حدد غارثيا بينيوه سمتين رئيسيتين لهذه الحركة:

- أولاً، التعامل مع الرواية باعتبارها وسيلة لمعرفة الإنسان أكثر من معرفة التاريخ، أى تأمل الواقع المرئى وغير المرئى بنظرة شمولية، وبالتالي عدم التوقف عند انعكاس ما هو مباشر أو مادي محض.

- ثانياً، العناية فنياً وثقافياً وأكاديمياً بفن الرواية في حد ذاته بوصفه ظاهرة فنية، مترهة، بالتالى، عن أية موالاة سياسية.

ومن أتباع هذا التيار، قد نذكر مانويل غارثيا بينيوه، وكارلوس روخاس، وأندرس بوش، وخ.ب. كاديانس، وألفونسو أبللاه، وأنطونيو برييتو، وخ.ت. كابوت وآخرين.

أما ما اتسم به النقد من عداء حيال هذا الفريق، فلا يعزى لمستوى روائيه - فجميعهم ولا شك على قدر عال من الموهبة - إنما للكثير الذى ند عن متحدثهم الرسمى غارثيا بينيوه دفاعاً عن نظرياته. الأمر الذى أدى إلى عدم الاعتراف آنئذ بإنجازات هذه النخبة من الأدباء؛ وإن كان دل ريو، فى كتابه "الرواية الفكرية الإسبانية"⁽⁶⁾ يثنى عليهم على غرار ما يفعل بيدرو كوربا الذى اعترف بنجاحاتهم المتميزة متمثلة فى:

أ- ميل أكيد نحو تجديد التيمة.

ب- الاعتماد على الفانتازيا.

ج- توازن الشكل.

ب- الرواية التجريبية

اتجاه ساد السرد الأوروبي إبان تلك الفترة. وتدرجت رواياته من التلاعب الفني البحت إلى الاستعراض الخالص لإمكانات فن السرد. ومن ألمع أسمائه: خوان بينيت، وغونثالو سوارث وخوسيه ماري غيلبتو وخرمان سانشث إسبسو، من بين آخرين. بل ونضم إليهم كتاباً آخرين لهم كتابات سردية سابقة بدءاً بديليس في حكاية غريق، حتى خوان غويتيسولو.

ج- الرواية الأخلاقية

يعرض روائيو هذا الاتجاه في أعمالهم رؤية نقدية بل وتشاؤمية أحياناً لواقعهم المعاصر. ومن أبرز كتاب هذا التيار: مانويل أرثي، وأ.مارتينث منشن، وكارمن مارتين غايي، وخسوس توربادو.

د- الواقعية الخيالية

وهي أميل إلى القانتازيا، ومن أهم ممثليها ألبارو كونكيرو.

هـ- الفكاهة

يمثلها كتاب ذوو مواهب متباينة، منهم فرانشيسكو أومبرال، ومانويل باثكث مونتلبان.

وإن ظلت أهم الأعمال المحدثه خلال تلك الفترة متجسدة في: معالم هوية (1966) لخوان غويتيسولو، وفي رحاب سفر التكوين (1967) لخرمان سانشث إسبسو، وستعود إلى رخيون (1966) لخوان بينيت، والزئبق (1968) لخوسيه ماري غيلبتو، وانتقام الكونت بليان (1970) لخوان غويتيسولو.

الهوامش:

(1) في 1968، صدر عن دار النشر "غواداراما" مجلد بعنوان الرواية الأوروبية الجديدة أعده نخبة من الكتاب: فتاول كارلوس ريوخلس في ص ص 125 - 135 "مشكلات الرواية الإسبانية الجديدة"، مستعرضاً رأى بول ويرى (المنشور في **TABLE RONDE**، عدد 225، أكتوبر 1966، تحت عنوان "المرجة الإسبانية الجديدة")، الذي يعين ثلاثة أعمال ثورية في تطور الرواية الإسبانية: عائلة باسكوال دوارتي (1942) لكاملو ثيلا، و نهر الخاراما لرفائيل سانشث فرلوسيو (1955)، وزمن الصمت (1962) لمارتين سانتوس، معترضاً على اعتبار زمن الصمت العمل الذي يحدد بدء المرحلة الجديدة في الرواية الإسبانية. ويعلل لذلك بقيام بعض الأدباء الإسبان قبل عام 1962 بتمثيل منعطف جديد للرواية،

-
- بنشرهم أعمالاً متميزة مثل أندرس بوش الذي نشر في 1959 روايته اللـسـيل؛ وأليارو كونكـمـو الذي صدرت له من بين أخريات مسارلين والعائلة (1959)، إلخ.
- (2) انخيا كورالس ، الرواية الإسبانية الراهنة، مدريد، 1971 ص 143.
- (3) بيدرو كورينا ، السرد الإسباني الراهن ، في *NUESTRO TIEMPO* ، 1973 ص 225 - 240 .
- (4) خوان لويس ألبورغ ؛ المرجع المذكور ص 23 - 39.
- (5) مانويل غارثيا بينو د. *NUESTRO TIEMPO* ، ص 137. ولتفـسـ الكـاتـب " الرواية الإسبانية الجديدة" في كتاب
- الرواية الأوروبية الجديدة، مدريد، دار نشر غوادراما، 1968، ص 69 - 80.
- (6) دل ريو : الرواية الفكرية الإسبانية، مدريد، المطبعة الإسبانية، 1970.

من التيارات الأدبية في تلك الحقبة الرواية الميتافيزيقية

أندرس بوش

تمخض عن طقوس مدنسة (1967)، رواية الأديب أندرس بوش، مولد تيار جديد في فن السرد الإسباني. حدثٌ مهدت له الليل، روايته الحائزة على جائزة بلانيتا لعام 1969. فعلى مدار تلك الأعوام الثمانية، سارت رواياته: تكريم خاص، التي نالت جائزة مدينة برشلونة (1961)، والثورة (1963)، ونصب (1965)، على هذا الدرب الروائي الذي كان قد استهله واشتهر به هذا الكاتب.

نحن بصدد أديب أقبل على هذا الجنس الأدبي دون الانخراط في أي من التيارات المحيطة به. فكتب انطلاقاً من زمنه الخاص، آخذاً في الاعتبار أحدث النظريات الأسلوبية في السرد، ومعتمداً بخاصة طريقة فريدة في معالجة موضوع المادة الروائية. فهو ليس واحداً من كتاب الواقعية الجديدة، بل ولا ينتمى حتى إلى الاتجاه السيكلوجي، أو هو واحد ممن يسعون إلى نقل "الرواية الجديدة"⁽¹⁾ من البلد المتأخم نقلاً.

غير أنه يتوجب علينا أن نقرر -وإن بدا أننا تناقض أنفسنا- أن أندرس بوش يعد روائياً واقعياً بمعنى الكلمة، إذ يسير أغوار النفس البشرية دون أن يتفوق داخل عذاب السيكلوجية البحتة، فضلاً عن "موضوعيته" التي تجعله قادراً على استغلال مختلف عناصر الرواية في الإيحاء لنا بحالة مزاجية معينة أو إشكالية ما.

أربعة مواقف متبصرة

تأتى طقوس مدنسة بحكايات أربع تضع القارئ أمام أربع مغامرات أبطالها رجال ونساء وأطفال ممن يواجهون في الحضارة الغريبة تحدى "الطقوس غير المقدسة" وتحدى الحرية المتأصلة في طبيعتهم البشرية، المتناقضة والمدفوعة نحو الأمل الذي وإن بدا مستحيلاً في وقت الأزمات إلا إنها تظل ترغبه على الدوام. فإذا استعرضنا الحكايات الأربع معاً، أولاً نجد في "غرق نانسي" تحدياً

صارخاً ومعيماً عن طروح أو -على حد تعبير الكاتب- "طقوس" الحضارة. ولا يحوى هذا العمل مساحة كبيرة للطرفية المتمثلة في شخصية "غانا" صاحب أحد الفنادق التواضعة، وما يلقاه من مصاعب مع أحد الزلاء؛ أو في شخصية الخلاسى "سلاثار" الذى يقوم بلور القاضى والمدين لما يلقاه الطفلان، ولدا السيدة الهندية "ليثيا"، من معاملة غير عادلة لأسباب عرقية. وتستحوذ علينا المواقف والشخصيات أثناء القراءة. أما المواقف فتسلط الضوء على ما ينطوى عليه عالم غريب على شفا الأنهار من تناقضات وتأوهات مكتومة. وأما الشخص فكل منها منغمس في مشكلته، موسوم بالشعور الفائر بعدم الرضا الذى نستظهره في سلوكياتهم جميعاً وفي الأشياء المحيطة بهم، وإن لم نلمسه في المونولوجات -التي تكاد تخلو منها القصة- أو انطباعات الشخص.

أما الحوارات فتأتى تلقائية للتخفيف من وطأة ما تعانى الشخص من صعوبة في التفاهم وما يعصف بها من أزمات داخلية.

لقد تمثلت، في الواقع، العنصرية كأحد طقوس تلك الحضارة، بصورة بلغت في بعض العبارات حد الابتذال، إذ يقول مدير الفندق: أنا أحب سلاثار (الخلاسى) كأحد أبنائى، لكن هذا الصبي يسلك طريقاً وعرة. وما الواجهة الأبوية لغانا، من ناحية، أو المتمردة لسلاثار، من ناحية أخرى، سوى قشرة واهية تغشى صراعاً أعمق، متأصلاً في نفوس هؤلاء الرجال، المتساوين في محنتهم وإحباطاتهم وآمالهم.

وتتلخص هذه الشخص إلى اكتشاف أن ما ينقصها هو فقدانها الشعور بالأمان أو بالأحرى التصور في فهمها لذاتها: فهي تجهل هويتها لأنها لا تعيش واقعها الذى وإن بدت منغوسة فيه إلا إنها نائية وغائبة عنه فعلياً، مهووسة بالبحث عن شئ يفوق هذا الواقع المادى، يكون من شأنه التقليل من حدة شعورها بعدم الرضا.

أما في قصة "العاشق الاستقلالى"، فيتناول بوش الحب، ويتخبط لأحداث حكايته التي تنحصر في سرد هذه المعضلة مكاناً في شقة بأحد الشوارع المكتظة باللافتات الإعلانية الوضاعة وسط إحدى المدن الحديثة والعامرة: رجل وامرأة على وشك الشروع في حياتهما المشتركة، بعد عودتهما من سفر طويلاً تزوجا خلالها، فإذا بالزوج يكشف أن التجربة العاطفية التي عاشها بعيداً عن جذران حياتهما المتحدة لم

تكن سوى فصلٍ أخرق ومجرد من كل معنى، فيقول لامرأته: ألا نحيل حياتنا إلى جحيم التلازم المستمر ومحاولة التواصل الفاشلة والعناد العقيم لبلوغ المحال، معتمدين على أن ثمة علاقة حيوانية...، فنلاحظ بعيداً عن تلك الأصداء السارترية الواضحة في الحوار بين الرجل وزوجته، إدانة الحب وقد استحال في أحيان عدة طقساً مدنساً. وفي خضم تلك الجدلية الشفهية لا يحسم أى من المواقف -لأن الهدف الحقيقى هو الكشف عن قلب المشكلة- أى تنقيب للإنسانية عن شيء -الأمل- يسمو بها ويرمجها من عنائها.

وهى نفس الدعوة التى نسمعها فى قصة "الماء فى بتان"، حيث الموت هو المقياس لتحدى الإنسان، وحيث تدور الدراما حول مصارع الثيران "تبلادا"، مستغلة ذلك العنصر الذى تجلّى قبلاً فى رواية نصيب، أى عنصر تعاقب الأمل فالإحباط فالأمل ثانية، لتذهب بهذا التحدى إلى ما بعد الوجود. فنجد إلى جانب "تبلادا" الابن الذى يلفظ أنفاسه فى المستشفى، "تبلادا" الأب واقفاً -وقد قرأ الفاجعة على وجه الطبيب- لا يتفك يتطلع إلى ما بعد ذلك الواقع القاسى.

أما "هـُـم"، آخر قصص هذه المجموعة، فتحل الموقع الملائم لها تماماً. يجسد فيها بحرمان مهمشان اجتماعياً زيف حضارة تعبّد الشكليات. إذن، يهמש المذنبون الحقيقيون، لكن، إذا ما درسنا الموقف من حيث العمق الفردى للإنسان، فإن التخوم الفاصلة بين المذنب وغير المذنب ليست على نفس القدر من الواضح. كأنما يحاول بوش أن يقول لنا "كل فرد ولا ريب يعيش أزمته". فدراما الطبيعة المتناقضة والحرّة كائنة بداخل كل منا؛ وكلنا يتخبط بين الإحباط والأمل اللذين يعتليان بحبكة الوجود المواقف الحياتية، فهذه الأخيرة -أو الطقوس المدنسة- ليست إلا ذريعة بل وتحدياً.

بعد ما أسلفناه من تعليق مختصر على العمل، قد يسهل القول إن بوش قد رفع لواء فى المضمار الروائى، آتياً فى مؤلفه بشيء يخالف للواقعية الجديدة، حيث امتدت عنده حدود الواقع حتى وسعت الجانب المادى وما هو غير جسى، ولم يعد الأفق الإنسانى باهتاً.

وفى خضم الرغبات البدائية والأولية، لا تحمد الشخص، المنتقاة من شرائح اجتماعية وثقافية مختلفة؛ فالمنطق والحرية يدفعانهم دفعا للغوص فى ذاتيتهم الثرية والمعقدة بل والمتناقضة فى أحيان كثيرة وإن سمحت دائما بتصور خلفية ميتافيزيقية لها.

والسرد في هذا العمل مؤسس على تحليلات فكرية للمعطيات والشخص، وإن لم تظهر هذه التحليلات في صورة انطباعات شخصية للكاتب. كما تعد ردود الأفعال السيكولوجية لتلك الشخص، والمناخ العام واللغة، ثلاثة عوامل رئيسية لنجاح بوش في وصف فانتازياه الإنسانية.

كارلوس روخاس: (الجائزة الوطنية للآداب 1968، وجائزة بلانكا 73، وجائزة نادال 80)

يعد كارلوس روخاس -الحاصل على الجائزة الوطنية للآداب 1968- أبلغ ممثل في المحفل الروائي الإسباني لما يعرف بحركة "الواقعية المتبصرة" أو "الرواية الميتافيزيقية". إن روخاس، الإنسان قبل الكاتب، رجل مولع بالبحث في المصير البشري، تنهكه الأسئلة الأزلية، ويتعذب على "الطريقة الأونامونية" إن صح التعبير، حاملاً سخرية يفرضها عليه انتماءه إلى تلك الثقافة الأصيلة، أي ثقافة التفكير بشأن الذات.

وليس ثمة ما يفصل بين هذا الرجل والحركة الأدبية التي ينتمى إليها، وما كان ذلك ليحدث، أخذاً في الاعتبار نمط السرد في القرن العشرين، والذي بعد تخليه عن هدفه الدامغ لرواية القرن التاسع عشر بحثاً عن "كيفية" الإنسان، جعل شاغله -على حد تعبير روخاس- أكثر إنسانية، فبدأ يتساءل: لم وفيهم الإنسان؟

إنها حركة أدبية تنشأ الواقعية الشاملة التي تعالج المرئي وغير المرئي لتعلق كليهما بالجمال الإنساني، مؤمنة بكون الرواية فناً وليس مجرد وثيقة عن الـ "الآن" و"هنا"، ومعتقدة -وفقاً للمفهوم الأوناموني عن التاريخ الباطني- أنه عند تناول زمن ما، لا ينبغي التوقف عند الزمن الوقفي للحدث إنما تخطيه سعياً للإحاطة بالواقع الإنساني أمس واليوم وغداً. ليس مستغرباً بالتالي اختصاص هذا النوع من الرواية بمعالجة الأسئلة الأزلية، لا بدافع الهوس بإدخال الميتافيزيقا أو علوم اللاهوت في المجال الروائي، إنما لما تكتسبه أسئلة حاسمة مثل من أنا؟ أو لماذا أنا موجود؟ من أهمية في وقت الأزمات.

وطبقاً لأدولفو مونيوث ألونسو⁽²⁾ يجيب الإنسان والحياة على ما يطرح عليهما من أسئلة بنفس القوة التي تُطرح بها هذه الأخيرة عليهما: فينعكس تناعم الإجابة على مظهر النوتة الموسيقية التي يخططها الإنسان أو في

⁽²⁾ نسبة إلى أونامونو، الأديب والفيلسوف الإسباني المعروف.

الهواء الذى يصفه. وفي قلوب كتاب هذه الحركة، تكمن نيرة هذه الإجابات، نيرة متشائمة ومسيطرّة إزاء قضية المصير الإنسانى. وإلى جانب هذه النيرة التشاؤمية، يجمّل بنا أن نذكر السمة الطابعة لهذه الحركة الأدبية وهى الانشغال المهووس بمشكلة تخطى التخيوم. ومن هنا يأتى تفوق "الواقعية الجديدة"، المدرسة الأدبية التى شارك فيها أغلب الروائيين الإسبان بأنماط ونسب متباينة. وأنا عند تطرقى للواقعية الجديدة فى إسبانيا، يتوجب على التنويه بـ ر.م. أليريس⁽³⁾ الذى، فى معرض وصفه إياها بحركة "الرواية المتمردة" فى إسبانيا، عقد مقابلة بين كتاب أوروبا "التمرديين" (مثل نيتشه وجيد وكامى)، الذين كانوا على وعى تام بتمردهم، فجاءت شخصهم تحلل ذاتها بنفسها وتذكر ماهية سلوكياتها، بينما شخص الواقعية الجديدة الإسبانية يجهلون ماهيتهم ويدون قساة وأغبياء.

لكن الواقعية المتبصرة تفند رأى أليريس المشار إليه بتفاديه العيوب المذكورة، ومحاولتها توسيع مشهد السرد فى إسبانيا. فلم يعد بمقدورنا القول إن "تمردنا" يعبر عنه فقط الكتاب الذين يصفون شعباً قاسياً غير مؤهل لتحليل أموره الحياتية عقلياً، بما أن هنالك أيضاً أدباء آخرين مثل كارلوس روخاس، وأندرس بوش، وأنطونيو برييتو، ومانويل غارثيا بينو، الذين اتصلوا مباشرة بالثقافات الأوروبية، وضمّنوا أعمالهم هذه "التقابلات" التى تربط بين أوربا⁽⁴⁾ وبينها وبين المستقبل الأدبى.

ومن بين أدباء هذه الحركة، كارلوس روخاس الذى وصف رحلة البحث عن إجابة لإشكالية المصير الإنسانى وصفاً لا يضاهى. ويعد نتاجه الروائى مثلاً مذهلاً للسبيل الروحى الذى سلكه رجل تفكر بمعضلة الوجود والحرية العاجزة والإشكالية الدينية.

الوحد والأمل

عنوان أولى رواياته، وقد صدرت فى برشلونة عام 1957، وهو فى التاسعة والعشرين من العمر. وهى رواية ساخرة، مليئة بالفكاهة والقاتازيا والخيال، تعالج الموضوعات التى تؤرق الكاتب بنيرة تبدو ظاهرياً هزلية. أما تلك السخرية السديدة دائماً، فهى الابتسامة الباردة التى يصطنعها من يريد الاطلاع، من زاوية الطرفية، على سلوك الإنسان فى هذه الحياة ومدى تواصله مع الكائنات من حوله. فتجد أن الحرية

والموت والجحيم والشيطان الأبطال الحقيقيون لهذا العمل الذى يعد تجربة أدبية متراوحة بين الهزلية والعدوبة، حيث يتناول بطرافة متفردة أسئلة غاية فى الجدية، وإن كنا نلاحظ أن الكاتب - بعيداً عن تلك الهزلية - يعانى من شك عظيم.

يوتوبيا المستقبل

فى روايته وبدأ الغد (1958)، يبدو كارلوس روخاس وكأنه يقول لنا: ليس للعالم مستقبل. فشعور الفرد بالخيبة تحول ليشمل الإنسانية بأسرها؛ وهو شعور أميل ربما إلى القلق إزاء المصير. إذ تقع أحداث الرواية فى عام 2010، فى عالم من المفترض أنه سيكون أفضل، بيد أنه يظهر وقد سيطرت عليه نفس الأخطاء والزلات الساذجة التى يعج بها عالمنا المعاصر، والفرق هو أنها سترتكب ضمن هيكل اجتماعى يتعارض والرغبة فى عالم متحد. وبالتالي فهى ليست يوتوبيا، إنما رؤيا لعالم الغد. ونبرة الرواية هزلية وساخرة، قاسية وصائبة. وتتعارض هذه الرواية ومبدأ جمالية التعبير الذى دافع عنه روب جرييه فى "الرواية الجديدة" الفرنسية. إذ يخيم عليها نوع من "جمالية الفكرة"، التى يسيطر فيها التلاعب الجدلى على العنصر الروائى الحق. ففى الواقع، ينحصر موضوع الرواية فى حدثى اعتداء، أولهما على حى الحرفيين وثانيهما على اجتماع حزب "تجديد ما قبل التاريخ"، وكلاهما لا يُشان لنا "على الهواء" إنما "تسجيلاً" عبر الحوارات. وإن كانت هذه التقنية هى الأنسب لسخرية روخاس فهى تسمح له بالتعليق بتلقائية وعمق على أكثر المسائل الجدية التى يمكن أن تعرض للبشرية عام 2010. أما ما يسود العمل من تشاؤم فهو من جراء الصراع - على طريقة الاحتضار الأوناموني - الذى ينغمس فيه رجل يبحث صوت داخل على مواصلة البحث عن معنى للعالم أو معنى لذاته، وإن بدا لنا فى الوقت نفسه عاجزاً عن تفادى الشر والمحال المحدثين به. أما العلمية التى تكشف عنها العبارات الأخيرة: تدمير كل شئ هو الحل الأمثل، فتعوض منها الشجاعة التى تنعكس فى الصفحات الأخيرة من الرواية على حوار البطل - وكأنه سيسيفوس آخر - مع فيفيان:

- حتم على أن أزرع تحت وابل الخطيئة والملل، فلم بحق الشيطان سأخالف قدرى؟

- لا أحد يسألك ذلك. أولى بك حصر جهدك فى اكتشاف ماهية مصيرك⁽⁵⁾.

تناقض وتورية

كان كارلوس روخاس قد أفصح لنا من قبل عن مواجهته لعبت المصير في الوحل والأمل، ثم لامعقولية الحياة في وبدأ الغد. وسأضرب صفحاً عن روايته قاتل القيصر لأتناول مفاتيح الجحيم (1962)، التي تحتم عليه فيها الاصطدام بمسألة "الله" أثناء محاولته العثور على معنى لحياة البشر. إذ يعد هذا الكتاب -في رأى أحد النقاد⁽⁶⁾- أفضل رواية كاثوليكية تصدر في إسبانيا في مجال ما يعرف في أوروبا بالإشكالية الدينية، والتي تكتسب فيها السمات الأخلاقية أهمية لا تقل عن أهمية الصراع بين الخير والشر.

وهي، من الناحية التقنية، الرواية الأسهل قراءة من بين جملة نتاج هذا الروائي، والأقرب إلى الواقعية الجديدة. فإلى جانب التيمة الفكرية وكدعم لها، نجد تصويراً لمجتمع جواتيمالا الذي يعاني، مثل باقى القارة الإسبانية الأمريكية، من أزمة فادحة تتخذ فيها المشكلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية أبعاداً جذرية ودرامية. ففي ظل ما يعصف بواحد من العوالم القديمة من تدهور وتناقض، يجد البشر أنفسهم بصدد تجارب مصيرية، تضحى أحياناً لأذعة وكاريكاتورية -وليتذكر القارئ هنا ما ورد في كتب ميغل أنخل أستورياس من وصف لجواتيمالا- راسمة صورة نابضة لحياة البشر. ولهذا فإنه حتى مشكلات العدالة الاجتماعية، أو بالأحرى، هذه المشكلات على وجه الخصوص تطفح عليها أسئلة حاسمة تطرح في بيئة اجتماعية متهاكة، لا يزال للدين فيها تأثير فعال على الأمة. وهكذا، ليس بمستغرب أن تتجلى بيئة في هذا العمل رحلة البحث المحمومة لكارلوس روخاس.

من أنا ؟

سؤال يطرحه كارلوس روخاس في رجل غير مرئى (1963)⁽⁷⁾، مركزاً، في أسلوب مختصر وأخاذ، جل الاهتمام في شخص البطل بغية إجلاء التناقض الذى تعج به هذه الشخصية التي يرغب صاحبها في أن يعرفه من حوله على حاله، بينما هو متردد في الوقت ذاته في اختيار الصورة الأكثر مصداقية من بين جملة ما تعكسه ذاته المتعددة الزوايا: فأى تلك الوجوه هو وجهه الحقيقي؟ وأنى له بسبيل للتغلب على شعوره بالخواء الداخلى أو الفراغ واللامنطقية الميتافيزيقية لحياته الشخصية؟ في هذا

العمل، يبدو كارلوس ريوخاس وكأنه يؤمن بعودة الجملة الكالديرونية^{*} ما الحياة سوى حلم بقوة إلى ساحة الرواية الجديدة.

الإعدام حرقاً

عودة إلى الإشكالية الدينية أو شبه الدينية في رواية الإعدام حرقاً⁽⁸⁾ التي نالت الجائزة الوطنية للآداب (1968)؛ فإذا كنا قد لمسنا من قبل في روايته أدولف هتلر في بيتي (1965)، مدى هوس الكاتب بشخص الملك كارلوس الثاني الشهير بـ "المسحور"، وفي مقابل الإهمام الذي طبع روايته رجل غير مرئي، نجد هنا اهتماماً بتحديد الحدث في إطار زمني فعلي: القرن السابع عشر الإسباني، ليس فقط من أجل بعث الزمن التاريخي، إنما لإحياء اللغة والتراكيب أيضاً. بعث لا يتم من خلال رؤية كاملة لتلك الحقبة، إنما عبر بؤرة محددة، ممثلة في عيني "مهرج" يكتفه جو من السحر والشعوذة، وكان عليماً بخفايا البلاط الملكي. وللرواية مستويان: الأول هو نص استجواب ليعازر، والذي تقوم على إثره محاكم التفتيش بمحاكمة فيليب "الفالح"، وهو ابن غير شرعي لكارلوس الثاني، وتقضى عليه بالحرق أمام العامة لأنه كان ممسوساً فحاول استخدام قدراته الشيطانية لبعث "المهرج" الذي كان متقمصاً شخصية ليعازر؛ أما الثاني، فهو ما يروى من مشاهد غير مترابطة عن البلاط والحيل الساكرة التي كان يتذكرها ذلك المهرج الصعلوك الذي كان محققو التفتيش يطالبونه بالحقيقة حول ذلك البعث الشيطاني. وعلى امتداد الخط الأول للرواية، تتردد أصداً تساؤلات ريوخاس المعهودة: من أنت؟ من أين أتيت؟ من جاء بك؟ ماذا تفعل؟⁽⁹⁾ من نحن؟ أين أنت؟ لم عدت؟، ثم بجمعة كلها في قوله على لسان الأخوات: اخبرنا، أقلم أم نجا؟⁽¹⁰⁾ وهن يسألن ليعازر بينما هو يرقد أو "يقبع" في ركن من المنزل بعيداً عن الضوء الذي يعميه ويزعجه. ليعازر، والأخوات، والقائمون على التفتيش بأسئلتهم المعذبة، ويهوذا والكلب، ورجل الناصرة هم شخوص هذه المسرحية الهزلية. شخوص جميعهم مشؤومون، ملعونون ومتناقضون، يعيدون بتمرد حاد تمثيل قصول إنجيلية، إذ يقول ليعازر: انتقاماً من شر لم آت به قط، حكم رجل الناصرة على بالخلود، وأبناي

* نسبة إلى كالديرون دي لا باركا CALDERON DE LA BARCA (ت)

الحياة الأبدية بقبلة حب زائف⁽¹¹⁾. فموت المسيح وبعثه - وكلاهما من أجل البشر - يؤديهما الشخص كحلقات متسلسلة. إنها رواية تبدو بالفعل وكأنها كتبها ممسوس ليعذب بها محققى التفتيش. بل هى معالجة للإنجيل انطلاقاً من مصائب الخونة والكفرة. وإن وجدنا فى خضم هذا التحديف بصيصاً من نور، بحثاً عن الحقيقة، على الرغم من توالى التأكيد - على غرار ما يحدث فى أعمال أخرى لهذا الأديب - على عدم وجود هذه الحقيقة.

وما أحدث حياة ذلك المهرج سوى لقطات متتابعة من لوحات سولانا حيث تخرج "البيكارسك" بالشعوذة، بل لقطات من لوحة "ضروب من اللامعقول" لغويا فى أوج أزمتها وقمة إبداعه. فبيانياس، والمملك، وفيليب "الفالح" والقس فرويلان، والقردة - رمز الشيطان - ماري خوانا، وخوانا مارييا، ولابوينتى مساتيا، كلها مخلوقات عبثية، لامعقولة، منغوسة فى عيظ مضطرب، كأنها هى إفراز عقل توركه الكـواييس والمرارة والقلق والخنان؛ وقد نذهب إلى القول إن الأديب إنما يحاول شغل حيز الخيال الذى يحدق به الشر من كل جانب، أو الانشغال عن عناء حياة ترزح بين رحى حرب متواصلة. فهناك فقرات من العمل تعكس الوسم الغائر فى نفوس مدحورة من جراء ما تعانیه من بؤس وعبثية. وكل ما يصدر عن الشخص من حركات أو إيماءات أو هنات أو تناقضات أو تشوهات، يستخدم المهدف الرئيسى، أى تسليط الضوء على النفس المعذبة. لذا تعد الإعدام حوقاً رواية محدثة لأنها بما تحويه من سمات "البيكارسك" وملامح "إسبرنتية"، وتحديف وتمرد تنجح فى لمس العصب الحى لأزمتنا الحالية.

فى المسيرة الروائية لروخاس، تعتبر هذه الرواية الحلم المخيف الذى يوحى به الغموض، الكابوس الحتمى الذى هو الوجود. ومثلما أشرنا، فهى تتضمن عودة أخرى لموضوع الإيمان بالله مفسراً على أنه نوع من العمى. ويدير الكاتب التناقض الغريب بين الأكفاء والمبصرين على لسان السيد بالتسار دى مندوثا المحقق العام لمحاكم التفتيش فى المملكة. فإذا نلّس وجود الشيطان فى الدنيا بينما حتى إنه يمكن للعين رؤيته، نجد الرب محتجبا. يقول المحقق العام: لا يمكن لأحد أن يكفر بما هو

¹¹ نسبة إلى الإسبرنتو ESPERPENTO ، وهى التسمية التى أطلقت على ما كان الأديب الإسباني بيايى إنكلان

Valle Inclán يتدعه من شخص ، اتسمت بطابع مشوه مميز .

غير مرئى. فأنا أومن بالله لأنتى سواء كنت حيا أو ميتا فباتى عاجز عن رؤيته. بينما أكفر بالشيطان لأنى على يقين من صورته المجسمة المماثلة لصورتى تماما. ويحلونى إليها المهرج أن أفكر أحيانا فى أنه خلال العصر الذهبى -اللاحق مباشرة لخلق العالم!- كان الجنس البشرى مكونا من أكفاء فقط... فلقد خلق الله النور ثم الشيطان ثم الإنسان وأخيرا البصر. فترع الغشاوة عن أعيننا لكى نبحث عنه فى كل مكان عبثا⁽¹²⁾.

على هذا النحو يأتى الأديب بآلاف القضايا دليلا على استمرار بحثه، كما فى قوله: إن حب الآخرين هو أصعب المهام، أو: ما هو اليقين؟ وما هو التجديف؟ ألم يقتلوا الرب نفسه لتجديفه؟

يقضى الملك كارلوس نجبه ولم يطرأ تحسن على أحوال الرعية فى عهد خلفه. فتنتهى الإعدام حرقا مثلما بدأت: أنا، ليعازر، الذى طالما نادونى بالمجنون. ومجنون أنا حقا لأنتى حى، لا أحلم ولا أهدى. أرقد أو أقبع فى أكثر أركان المنزل ظلمة، فالضوء يعينى ويزعجنى. وفراشى هو عالمى، حيث ولدت ثم توفيت ثم بعثت حيا⁽¹³⁾.

الصخب

الصخب (1970) تواصل لذلك الطريق اللاهائى للبحث عبثا، وإن احتلت أحداثها السنوات الخمس والثلاثين الأخيرة. فموضوعات كالحرب الأهلية وقضية المصير الإنسانى والحرية تجوب الرواية، ما بين رمز وإحالة، بغية تصور تلك الحقبة بصورة مشوهة خادعة؛ إذ يقول روخاس فى نهاية العمل، كأنما ليعلم القارئ بمسؤوليتنا جميعا عن التاريخ: لست أنت أو أنا بعفردنا، بل كلانا يصحبه الشر الذى يسكننا جميعا، ونحن ندرك عاقبته، كما ندرك وجود الآخر، عدوا كان أو حليفا، وإن خضب دمه أيدينا.

وفى إطار هذا التناظر بين التاريخ والمصير الإنسانى -وهو المنظور الذى يسود جزءا من النتاج غير الروائى لهذا الأديب- يتحرك بدوره كتابه آثانيا، الحاصل على جائزة بلانيتا لعام (1973).

جائزة نادال لعام 1980: لوركا نبىلا وشاعرا فى جحيم روخاس

تستند روايته الحائزة على جائزة نادال لعام 1980 إلى ثراء موضوعها الذى

يتناول شخصية شاعر بات أسطورة شعبية وعالمية في الأدب الإسباني المعاصر: فديريكو غارثيا لوركا.

إن زاوية الرؤية، التي يلخصها عنوان العمل نيل عبقرى وشاعر يصعد إلى الجحيم، تضع القارئ مباشرة أمام موضوع الموت، الرعب الدفين الذي طالما توجس منه لوركا أثناء حياته، وأمام مأساة اغتياله.

واقضى السرد في ضمير المتكلم -إذ إن لوركا نفسه يحكى لنا عن حاله بينما هو يتألم خلسة آنذاك وربما إلى الأبد، مما يعاينه وعيه من أرق لانهائي- تقييما ذاتيا للأحداث، بل تقييما مزدوجا لكون هذه الأحداث المتعلقة بحياته الخاصة هي موضوع العمل، مما وحد بين موضوع السرد وبطل أحداثه.

لكن هذا الكتاب ليس بسيرة ذاتية مروية أو رواية عن السيرة الذاتية. إذ لا يحكى لوركا ذكرياته أو يخبر عن مذكراته الحميمة، إنما يستعرض دوره المسرحي في جحيم ذكرياته -المستندة إلى وقائع مثبتة في ترجمته- ورؤى منامه وأحلامه، وهي جميعا أجواء تسمح للراوي المستتر -كارلوس روخاس- بتفسير وتحليل -بالقدر الذي يتناسب مع عمله الروائي- النتاج الأدبي للوركا ومعالجة شتى الجوانب الكامنة في شخصية هذا الشاعر. وبالتالي فإن ضمير المتكلم، أي غارثيا لوركا، لا يحتل مركز السرد أو يطفئ على باقى المادة الروائية، بل تسير الخطوط المحورية والمعاني طبقا لإرادة كارلوس روخاس الخلاقة، مضيئة على الرواية طابعا غامضا يخدم هدف السرد الذى -كعهدنا بأعمال هذا الأديب- يدور فى فلك المعضلة الإنسانية: من نحن؟ أين نكون؟ كما يدور أيضا -تمشيا مع خط السير فى آخر أعماله السردية- فى فلك الزمن الحاضر، الذى يؤكد، كما سنرى، التزامه بالجانب التاريخي.

أما من منظور القارئ، فإن الأبعاد المتعددة للعمل تتطلب منه مشاركة فاعلة لتأويل وتفهم الأحداث وإعطاء حيز مناسب لبطلها، غارثيا لوركا، وآخر مماثل للكاتب المستتر، كارلوس روخاس، بل ولأى من عناصر السرد الأخرى ولاسيما المتعلقة ببناء الرواية عينها أو مبررات وجهة النظر السردية التى اعتمدها المؤلف.

والأجزاء الأربعة التى تنقسم إليها الرواية: العماد، والمصيدة، والقدر، والمحكمة، تتناسب والأحداث الأساسية التى تقع فيها؛ ففى الجزء الأول، "العماد"، نجد الجحيم حيث يستعرض شريط ذكريات كل من الموتى. فإذ يتبدى الشاعر فى أولى صفحات

الرواية الفائزة بجائزة نادال، مخاطبا القارئ مباشرة، راويا له حاله في الجحيم، نسمع، من بين خطوط شخصيته، صوت روخاس مع كوايسه الوجودية التي ظهرت قبلا في أعماله الأخرى: أنتم، أيها الأحياء... محكوم عليكم بالحياة الأبدية، لكي تظلوا في صحوة أبد الدهر، عاجزين عن الغفوة، غارقين في وحدة لانهاية، فالعدم الذي قد يتسنى لكم الذوبان والفناء فيه ليس له وجود.

إنها الفقرة الافتتاحية التي تعالج ذكرى لوركا عن ذلك الخميس 16 يوليو 1936 في مدريد، قبيل أن يستقل القطار السريع المتجه إلى الأندلس.

أما "المصيدة" فمحورها الرئيسي انعدام اليقين، أو بالأحرى، الشعور بالغم مخافة القدر الوشيك والاضطراب خشية حساب الآخرة: من سيحاسبنا نحن الموتى؟ ولم؟ وبعد الفروغ من وصف اللقاء بين ساندر وباري ورويث ألونسو، تستعرض الذكريات عن منزل آل روسالس في غرناطة حيث كان يختبئ لوركا.

ثم "القدر"، الجزئية التي تتناول دراما الحرية البشرية؛ وما كان ممكنا حدوثه لو لم يلق لوركا ذاك المصير المفجع: كان محتملا أن يظل الشاعر مختبئا في منزل آل روسالس طوال تلك السنوات بينما يظنه الجميع في عداد الأموات؛ أو، لو لم يستقل القطار السريع في طريقه إلى الأندلس، لأصبح معلما في مكان ما بأمريكا الشمالية أو لرشح لجائزة نوبل. هكذا، تدور الذكريات هنا - كأنها هي لعبة مرايا - حول كل الـ "أنا" الممكنة، وحول فترة مكوثه بغرناطة.

تبدأ "المحاكمة" بذلك اللقاء الهزلي بين المحافظ "بالس" ولوركا الذي يصر على عدم الاعتراف بجنون ذلك الشريف، مما يضاعف من أجواء الغموض التي اكتنفت مقتل الشاعر، صابا الاهتمام على السرد الدرامي لذكريات وهمية، كذكرى مقتله في حقول غرناطة، بصحبة أحد المعلمين واثنين من مصارعى الثيران، وهم الذين لقوا معه حتفهم رميا بالرصاص.

وبينما للرواية خلفية تردد فيها مارينا أصدا ما يروى من أحداث، إذا بصوت يحاكي لوركا - مستحضرا تجربة الشاعر في نيويورك عام 1928 أو 1929، مناظرا بينها وبين تلك الحقبة التي يعيشها روخاس، في أواخر الستينيات، أي وقت كتابة هذا العمل - مفصلا القول عما حدث عند اختراق باري لأحلام لوركا الحميمة وعما تصوره روخاس من سيطرة باري المحتملة على تلك الأحلام. وتتكشف هذه التورية

وهذا الغموض عندما يربط بين ذكريات الصداقة التي جمعت بين بسارى وذاك الزائر المجهول - كارلوس روخاس - أثناء أيام الجامعة وبين مشهد "كاردينو" في رواية دون كيخوته دى لا مانشا.

أما اللقاء بين "الفارس ذى الوجه الحزين" وشخصية العاشق المخبول على طريقة ثرباتس - الذى كان لوركا مغرما به - فهيء الفرصة لإمطة اللثام عن المعنى المراد فى السرد من وراء أبدية الشاعر، وإن صورت فى العمل كأنها جحيم تتوالى فيه الذكريات والرؤى والأحلام. أخيرا، نجد تقريرا عن ماهية الأبدية الحقة والوحيدة، إنها تلك التى ينالها الكاتب من خلال عمله الأدبي القادر على التأثير عندما يتمكن أناس ما، بمرور السنين أو القرون من بعث صورة هذا الأديب. أما الإشكالية الوجودية عن الحياة الآخرة -وهى الإشكالية التى حركت هذه الرواية، بل وهى أحد المحاور الأساسية فى أعمال روخاس - فتحسم بتقرير ذلك الخوف الغامض الذى ظل يقاسيه فديريكو غارثيا لوركا من أن يكون العدم هو جل ما سيلقاه فى الحياة الآخرة.

ومن الموضوعات الأخرى التى يطرحها روخاس، ويؤسس عليها جزءا كبيرا من عملية بحثه عن لب الوجود فى "المصيدة" - هو كون الأدب لا ينقسم عن ذلك التيه الذى يختلط فيه الأحياء والأموات. تفهم روخاس للأدب كأداة للمعرفة منحه حجة للإشارة إلى هاملت وتساؤلاته عما إذا كانت أحلامه ستنتظره بعد الموت، والإشارة كذلك إلى بروسست، بما أن الأرق هو نقطة انطلاق روايته البحث عن الزمن المفقود ومفتاح تأويل كافة أعماله الروائية، ومن ثم الإشارة الدائمة إلى أعمال لوركا فى رؤاه وأحلامه، لكونها الأقدر على إبراز مظاهر إبداعات لوركا السيرية، حتى إن ما استخدمه من أسلوب فى الإحالة هو السبيل لإجلاء جوانب عدة من اللاوعى عند البطل.

كما يعالج على مدار الرواية العديد من الموضوعات الوجودية كعبث الحياة، والمصير، والحرية، وبشكل عرضي، مسألة العقيدة؛ معالجة ينهج فيها الأديب نهجه المؤلف فى أعماله السالفة: فالإنسان لا يستطيع أن يكف عن البحث عن معنى لذاته، وإن عجز عن تخطى الشر والعبث المحيطين به. أما "الله"، فهو بالنسبة لروخاس "المسكوت عنه، المتناهى". فهو حتى لم يتناوله من زاوية الوعى الإنسانى الذى يحمل دائما نبرات "أونامونية" واضحة، بخلاف الحال فى روايته مفاتيح الجحيم: فالعالم

هنا يدور خارج مداره وإن لم ينزل يتحتم على البشر مواصلة الصراع الأبدي.
وتنطوى الرواية الفائزة بجائزة نادال لعام 1980 على بعدين هامين: يختص الأول
بالزمن التاريخي - هذا الذي يعيشه روخاس وذاك الخاص بلوركا-؛ ويتعلق الثاني
بالزوايا التفسيرية التي تتضح من خلالها الأسباب التراجيدية وراء مصرع الشاعر.

أما البعد الأول، فهو الزمن التاريخي الذي يطرد ميل روخاس إليه في أعماله، منذ إقدامه في
الإعدام حرقاً على عقد مراجعة تنقض ماضينا، ولا سيما لحال إسبانيا منذ أفول نجم حكم
أسرة أوستريا الملكية، في عهد كارلوس الثاني، مروراً بكابوس الحرب الأهلية المجسدة في روايته
آثانيا التي نال عنها جائزة بلانيتا لعام 1973، أو حتى في روايته عن خوسيه أنطونيو، وإن ظل
هذا البعد الزمني معالجا بحيادية تتناسب والفترة الانتقالية التي نعاصرها حالياً. وبالتالي، نجد
الرواية التي نحن بصددتها تدور في محورين ذاتين رئيسيين هما: عالم لوركا، الفنان الذي يظهر
في العمل منضماً إلى قضية من يعانون من البطالة، ومتضامناً مع الجمهوريين بحكم صلاته
ببعض قيادات السلطة؛ ثم عالم روخاس، الراوي المستتر الذي يناظر بين زمنه الحاضر وزمن
ذلك الشاعر، مسلطاً الضوء على أهم ملامح تاريخنا المعاصر. ومن الغريب أنه في الوقت
الذي يعد فيه التقدم الاجتماعي، حيث التعددية واحترام الأحزاب المختلفة، غنيمة لا بد وأن
تظفر بها أية دولة حرة، نجد الراوي المستتر في هذا العمل يثير طروحات علمانية أو غير
إكليروسية، ذات طابع بين التقادم. كأنما لا مفر لنا نحن الإسبان من القدر الذي فرض علينا في
الآونة الأخيرة، ولم يعد أمامنا، لنحقق التعايش المنشود، مخرج اللهم إلا المواجهة الدامية.

أما النبرة، فغليظة وتحكمية في بعض التلميحات إلى كل ما هو ديني، سواء عند
الإشارة إلى القطيعة بين لوركا ومانويل دي فايأ، عندما أهدى إليه الشاعر "قصيدة
قدس الأقداس"، أو الإشارة إلى مواقف وسلوكيات آل روسالس المستلهمة من ميادئ
دينية، أثناء اعتقال لوركا.

وتحوى الرواية تأويلات شتى حول الأسباب المحتملة لمقتل الشاعر. أولها، تأويل
لوركا، أو الـ "أنا" الظاهرة في السرد وصوت كارلوس روخاس، إذ يقول: لأنه كان
ينظم الشعر. وليس لأنه مخنث أو حليف للفقراء؟ ثم المنظور الذي تطرحه شخصية
رامون رويث التي تلعب دوراً هاماً في العمل، لما كان لهذا العامل المستأنس
أو "التابع"، على حد تعبير خوسيه أنطونيو الذي أشاع هذه التسمية، من عداوات مع
حزب "الكثائب" الذي كان ينتمي إليه أخوان من آل روسالس، وهي العائلة التي لا

تحظى بدورها باحترام يذكر على سطور الرواية. علاوة على الإلحاح المكثور على شذوذ لوركا على طول الرواية وعرضها، تنويعها باحتمال ثالث لمصرع الشاعر، ولكن بصورة تضيف على العمل لدع غير ضروري، قد تكون وراءه أسباب تخرج عن حدود الاهتمام الأدبي.

قد يستحوذ النشاط السياسي أو الشذوذ اللذين انزلق إليهما مختلف الشخصوس الذين مروا بحياة لوركا في الرواية، على اهتمام بعض القراء. ولكن العمل عند هذه النقطة بالتحديد يفقد الكثير من إمكاناته الفنية، في حين كان يمكن لعالم لوركا، الغنى بالتييمات الشعرية والمسرحية وبجذوره الضاربة في الأدب الأصيل والثرية بالسّمات الإنسانية العميقة، أن يسمح لكارلوس روخاس، أستاذ الآداب والروائي المنشغل بمعضلات الوجود، بالاحتفاظ بمكانته على ذرا أكثر تعبيرية عما حمله ذلك الإنسان من بؤس وعظمة في آن.

نذكر أنه في عام 1988، صدر لروخاس رواية شعرية بعنوان *بستان الثريا* (وسنأتي على ذكرها لاحقاً).

الهوامش:

⁽¹⁾ أقصد " الرواية الجديدة " الفرنسية، التي أرسى قواعدها فريق من الروائيين على رأسهم آلان روب غرييه وقد انضم إلى هذه الجماعة: صمويل بيكت وتالي ساروت وكلود سيمون ومرغريت دورا وميشيل بوتور وروبرت بينجيه.

⁽²⁾ أدولفو مونيوث ألونسو: *التمازج والتشاور في الثقافة الحاضرة*، مدريد، المركز الإسباني لخدمات هيئة التدريس، 1963، ص 2.

⁽³⁾ ر.م. ألبيريس: *تاريخ الرواية المعاصرة*، باريس، إيلين ميشيل، 1962، ص 353.

⁽⁴⁾ يتيلا أوربا: *فلاح من الدانوب*، برشلونة، بلاتا إي خانت 1968.

⁽⁵⁾ كارلوس روخاس: *وبدا الغد*، برشلونة، A.H.R، 1958 ص 308 .

⁽⁶⁾ مانويل غارثيا بينيو: *الرواية الإسبانية المعاصرة*، المرجع المذكور ص 207.

⁽⁷⁾ كارلوس روخاس: *رجل غير هرتي*، برشلونة، بلاتا إي خانت، 1963، ص 238.

⁽⁸⁾ كارلوس روخاس: *الإعدام حرقاً*، مدريد، غوادراما، 1968، (وقد اقتبست الرواية لفيلم سينمائي، كتب السيناريو له أنخل يورنت وخوسيه لويس غارثيا).

⁽⁹⁾ كارلوس روخاس: *الإعدام حرقاً*، ص 11.

⁽¹⁰⁾ المرجع المذكور ص 11.

⁽¹¹⁾ المرجع المذكور ص 35.

⁽¹²⁾ المرجع المذكور ص 426.

⁽¹³⁾ المرجع المذكور ص 469.

الاتجاهات الأدبية خلال تلك الحقبة تفوق الفانتازيا

ألبارو كونكيرو، جائزة نادال 1968 عن رواية:
"رجل يشبه أورستس"

- الإنسان هو مجموع أحلامه.

- إعادة صوغ العالم بالإبداع والحلم.

- قالت الأرض لآدم: تأتيني الآن، يا آدم، وقد فقدت جدتي وشبابي.

أورستس، الذي ابتدعته ريشة كونكيرو، شريد من النبلاء، حاله كحال عوليس. فهو شخصية غامضة، يتجول بحجة زرقاء عبر مدن سلتية عتيقة، زاخرة بمعارف القرون. يصل ذات يوم إلى المدينة التي يقطنها إكستو وكليتمنسزا، وهما الزوج الفقير الساذج: فالرجل ضامر، أبله، مجنون؛ والزوجة عجوز، في رداء نوم مطرز، تحمل في إحدى يديها طستاً، وفي الأخرى شمعداناً، تحلم بأن تمتلك يوماً أوزة بيضاء وكريات ملونة من الكريستال. أما أورستس -أنعلم حقاً هل هو أورستس؟- فيجوب الطرقات، في مشوار سردي يجعلنا كونكيرو من خلاله نصادف قاديو، ابن رجل معتوه يحلو له الخروج لتلقين الكلاب مبادئ الرياضة اليونانية؛ وكاتباً مسرحياً يدعى فيلون كان قد كلفه المجلس الحاكم بنقل تاريخ المدينة إلى خشبة المسرح؛ وكيرينو، معلم رياضة المبارزة، الذي يحلو له تلقينها عن طريق الهندسة؛ واومن، ذا الأذنين الكبيرتين، وهو من مواليد تراقيا؛ والآنسة إينيس المخبولة المائلة أمام تابوت الخياط رودولفيتو، تنتحبه رثاء: آه، يا سيد فوادي، أيها الملهم الوضاء، والإكسر العطر، يا فارس الشمس ونسمة الفجر، يا أيها الكتاب ذو المئة صفحة! آه لكلمات معسولة كنت أقطرها من قلبي صباً في أذنيه! آه ليدي التي طالما لثمتها عندما كان يأتي ليلاً محتطياً بجواده! آه،

تراقيا: منطقة كانت، قديماً، تقع جنوب شرق أوروبا، على مقربة من البلقان، وكانت تشغل موقعاً متميزاً على طريق التجارة بين أوروبا وآسيا.

أيها المارشال! آه، يا خزّاف أحلامي! آه، لكؤوس تحطمت إلى الأبد! آه، أيها الوجيه،
البطل، الشجاع!⁽¹⁾

قد يُفاجئ أي من القراء إدراج كتاب كونكيرو في قائمة جوائز نادال. فهو كاتب مكرس لم تكن له علاقة يوماً بالواقعية الجديدة التي بسطت نفوذها على مشهد الرواية الإسبانية. أفىكون مرّد ذلك اتخاذ دار النشر دسطينو DESTINO، في لحظة محدّدة، قراراً بالرغوب عما كان يعد "موضة" أدبية؟

فقد أخذ هؤلاء ممن كانوا يصرون على مواصلة الاقتداء بأساليب الرواية في القرن التاسع عشر، وأولئك ممن يحتذون خط "الواقعيين الاجتماعيين"، يتسائلون: إلى أي حد يمكن اعتبار كتاب كونكيرو رواية حقّة؟ فقالوا عنها: تنقصها الحرفة، ولا تكاد تحوى حبكة، بل وعناصر السرد بها غير مكتملة. كما علق بعض "الاجتماعيين" بقولهم: إنه يهرب فيها على طول الخط من الـ "الآن" و "هنا"، فهي لا تمت للواقع بصلة؛ بل تعود بنا إلى المغامرة المتوهّجة واللامعقولة التي كانت في وقت ما مثال الرواية البدائية.

فالعودة إلى إزكاء الأحلام والغموض في الحياة البشرية والإقبال على السحر والانغماس في اللامعقول، واستعادة القدرة على الاندهاش، وإحلال الخرافة، والشغف بـ "الزن"، والهوس بالقدرات الشيطانية والغيبية، واكتساح ما هو ديونيسي^{*}، بل والصرخة المتمردة الحاملة بالسلطة، كلها إمارات حقبة في طور التغيّر، لا طائل لها من بعد برجال "جادين" يفضلون الشعارات والانتخابات على الانحراف في تخيل أو "اختلاق" عالم الغد. ففي طليعة الستينيات، كانت قد بلغت ذروتها صيحات أينشتاين بأن الخيال أهم من العلم، وفيكتور هوغو بأن الخيال هو العبقرية، كذلك أعمال إدغار ألان بو، وبودلير، وكامبانيا، وآخرين انفتحوا على كل ما هو غريب وخيالي، وعلى السخرية بوصفها بسمة التمرد الطيبة.

لذا يتوجب اعتبار كونكيرو ضمن هذه الزمرة. إذ مارس الواقعية الفانتازية بحثاً عن حقيقة الأشياء وراء المظاهر، مالكاً موهبة استشعار الجوانب الفانتازية للواقع،

* الزن : المدرسة البوذية التي دعت في القرن السابع عشر إلى العودة للالتزام بتعاليم بوذا، وكان لها تأثير كبير على

الحياة الفكرية والفنية في الصين واليابان.

* الديونيسي : نسبة إلى "ديونيسوس".

ومبدعاً عوالم جديدة ينفث من خلالها الغموض والشك والسيرالية التي طالما تجذبه في أية ثقافة. ومثله كمثل كل متشكك جيد، تخير كونكيرو السخرية بدلاً من التبرة المأساوية ليحدثنا عن معارفه اليقينية، وهي معارف ربما يجتمع لها ما يكفي من الصلابة لتفنيذ الأتهام الذي وجه إليه بعدم كونه سوى مؤلف روايات مبهمه. فعلى أية حال، إلى أي حد يمكننا القول -في عالمنا هذا- إن المراوغة ليست من صنوف الإدانة؟

ورواية كونكيرو، في المقام الأول، إعلاء من شأن الخيال، الذي هو عند هذا الأديب معادلاً للأمانة السرديّة، لإيمانه -مثل بودلير- بكونه الملكة الإنسانية الأكثر علماً؛ إذ تشتمل على مشابهة للكون، وهكذا يبدو الخيال والإبداع صنوين، فهذه الموهبة الإنسانية التي تخلق عوالم من العدم وتكسو الأشياء المعتادة ثوباً جديداً هي بالتحديد التي يضعها كونكيرو في صدارة ما هو إنساني، كأنما يقول لنا: الإنسان هو مجموع أحلامه. فيقدم لروايته شباب عوليس بقوله: ليس هذا العمل برواية، إنما جزء من الأحلام والخواف المكتسبة على مدار تجربة تعليمية طويلة -تجربة تعلم كيف يكون الإنسان- وصعبة بلا ريب. فالشباب والإبداع ينبعان أساساً من القلب البشري، فهو وحده المتحكم في اختيار أية حالة مزاجية يفضلها، وأية صداقة حميمة ينتقيها، أية أغنية، أية زوجة، وفي أي مكان يقبر، فضلاً عن تحديد أوقات وحدته وأزماته وانكساراته.

إن القدرة الاستدعائية للبشر وقابليتهم للانبهار ركيزتان أساسيتان عند كونكيرو. فهو إذ يسلم بحقيقته كحقيقة مكتملة، فذلك لأنه يرى فيها جرعة من الغموض والقدرية أبعد مدى من تطور التكنولوجيا. فيقول: يأفل نجم أساطير ويزغ نجم أخرى. وذلك ببساطة لإحلال مصر بمصر. أفسريدون مثلاً لذلك؟ إذن، فلتكن القدرية العلمية بكل مظاهرها. ويرى الأديب مكمّن الخطورة في محاولة حمل النفس البشرية على الإيمان بأن التكنولوجيا ستجعل من كل خيال حقيقة، مؤمناً بأنه إذا كانت جميع أشكال اليوتوبيا ممكنة، سيوصد العالم أمام صوت الخيال، فيفقد إلهامه ويظل جاهلاً بسحر الأشياء.

وها هو صوت كونكيرو المتمرد على الخلل الإنساني وعالم الحاضر يتزعج صفحاته بالعقاريت، والساحرات والجنيات والمعجزات والشياطين والنفوس المعذبة

التي تجهر صياحاً بحقيقة عالم الغيب، وتفتح بطلسماتها الآفاق الأرضية المحدودة. وفي الصفحات الأولى من روايته شباب عوليس، يشرح لنا بشئ من التسامى الإغريقي مفهومه عن مهنته ككاتب، قائلاً: البحث عن سر الحياة الدفين أعظم المهام وأكثرها نبلاً. فلتح للبطل عوليس (وليحُلُّ القارئ هنا اسم كونكيرو بدلاً من عوليس) الفرصة لكي يبدأ بالتجوال فور ولادته، ثم العودة فور ذهابه. ولنهبه أياماً خصبة، مليئة بالمغامرات والكلمات والنيران والعطش. أما هو فسيعد لنا إيتاكا. ومعها الحنين الأبدي. فكل عودة إنسان إلى إيتاكا بمثابة بعث جديد للعالم.

الكاتب ومؤلفاته

ولد البارو كونكيرو في موندونيدو، عام 1912، وتوفي في جيلقية 1981. مارس الصحافة، وظل لأعوام عدة رئيساً لمجلة "منار بيغو". وكما ذكرنا، يستخدم كونكيرو الواقع ليستدعي به الخيال. فدائماً ما يعكس نثره واقعية متبصرة، مدفوعة نحو عالم الأساطير والمعارف الواسعة والمصطنعة. وهو كاتب ذو أسنوب رائع وساخر. استهل مشواره الأدبي⁽²⁾ بالشعر، فنظم دواوين ثلاثة بلغة جيلقية: "بحر الشمال" (1932)، و"قصائد بين نعم ولا" (1933)، و"مدائح ريبيرا" (1934). فأما الديوانان الأول والثاني فلهما طابع سيرالي، وأما الثالث فأميل إلى قصائد العصور الوسطى الغنائية.

ثم بدءاً من 1947، استهل مسيرته الروائية بالكتابة في مجلة خاصة تدعى "غاليثا" GALIZA. ومن أوائل أعماله السردية "حكاية الفارس رفائيل" (1939)، التي نشرت في مجلة "برتيث" VERTICE. وهو أكثر مؤلفاته النثرية ذات الطابع الباروكي، وإن كان ما تضمنه من "لازمنية" و"كلية الحضور" قد مهد لتواجهه لاحقاً. فدورانه خارج حيز الزمان والمكان يجعل التسلسلات التاريخية الزائفة تبدو منطقية ومحتملة، خالفاً على الدوام أبعاداً سيرالية ليس لها خلفية سوى الفانتازيا الخالصة.

وفي مجلد واحد تحت عنوان "زهور الألفية الثانية ومنقار عصفور" جمعت كل أعماله الروائية الأولى: "الفارس" و"الموت والشيطان" و"قصص الخريف السبع" و"قهرمانات الأيام الخوالي" و"سان غوثالو" و"حكاية الفارس رفائيل".

ثم ازداد أسلوبه رصانة في روايته مارلين والعائلة، الصادرة باللغة القشتالية عام

1957؛ وتدور أحداثها في جيلية الآلهة بالأساطير. فيمترج فيها العنصر البريتاني الجيليقي مع العربي البيزنطي. وهو العمل الذي كرسه روائياً من بين كتاب "الواقعية السحرية" التي تبذت قبلاً في أعمال وتشلاو فرناندث فلورس وبورخس. وبما أن "الواقعية الجديدة" كانت هي المتربعة على عرش السرد في الخمسينيات، فلا عجب أن يتهم كونكيرو بالإهمام، فبالكاد كان يقدر أحدهم أهمية كاتب يخترق حجب الواقعية متذرعاً بحجج فنية. ويتجلى كونكيرو المغموم بالطابع السيلتي الجيليقي في قائد الكورس الكنسي (1959). إذ تنفجر طاقاته الإبداعية في تلك الفانتازيا بخلفياتها السلتية، معتلية ذرا الخيال والشعر. حيث تدور الرواية خلال سني الثورة الفرنسية، بينما يتبقى من شبح جيش ضخيم رجل واحد على قيد الحياة هو قائد الكورس الكنسي، الذي يعلى ذكرى الشخصوخوص الغامضة في الرواية ويستعرض تمثيلاً للأساطير التي عاشها شعب "سانتا كومبانيا".

في 1960، صدرت له شباب عوليس التي تنصب على أسطورة الشباب الخالدة وإحياء العالم الكلاسيكي والمسيحي الغربي بإسقاط تخوم الزمان والمكان.

ثم يحين الوقت في عندما يعود السندباد إلى الجزيرة لإيقاظ القارئ من الأحلام المستحيلة. وهي الدعوة التي يخلص لها أيضاً في رجل يشبه أورستس (1969)، عندما يظل أهالي مدينة أرغوس يتوقعون وصول أورستس، فتمر السنون، ويبلغ كل شيء من العمر عتياً، دون أن يأتي "المتظّر" أبداً.

وفي حياة وهروب فانتو فانتيني دي لا غرارديسكا، يلعب الإطار الأسطوري -فالحيز الروائي هو إيطاليا على مشارف عصر النهضة، في منتصف الطريق بين فروسية القرون الوسطى وفجر عهد جديد -مهمة التأكيد على لانفعية الخرافة في عالم المجتمع الاستهلاكي المتردي. وبفضل هذا الإطار، يتمكن القارئ من اختبار الشعور بضياغ القيم الحققة في العالم المادي وليد "التقدم"، ويتبدد الواقع المعاصر في غمار الضباب.

ويبدأ العمل بتمهيد، يليه جزآن -وهما الروائيان-، ثم الجزء الثالث الذي يمتلئ بملامح الشخصوخوص وتفاصيل حياتهم، والذي يُتبع بملاحق وفهرست الأعلام. وينطوى التمهيد على مفاتيح الرواية: بسط الخيال المؤسس على عالم أسطوري مصطنع؛ وانتهاك الواقع وترسيخ الحنين إلى الأحلام المستحيلة. ولا تعد أفعال فانتو فانتيني مآثر بطولية، إنما محاولات للتحرر من القيود. بينما تجسد الأسطورة والخرافة مأساة

الإنسان المعاصر. ويتمثل الخيال في صورة مأساوية، تأكيداً على الإشارة إلى استحالة استعارة القيم القديمة: عالم الجمال والفن والحب في عصور النهضة. في عام النيزك ومعركة الملوك الأربعة (1974)، يموت البطل "باولوس" من جراء توقفه عن الحلم. هكذا تؤكد رواية كـونـكـمـرو الأخيرة على المبدأ الأصلي الذي تبنيه الكاتب، أي الحرية التي طفق الإنسان يفقدوها بتخليه عن قدرته على الحلم. فلا يعد مستغرباً بالتالي وصف الأديب للإنسان بقوله: الإنسان هو مجموع أحلامه.

الهوامش:

(1) ألبارو كونكمرو: رجل يشبه أورستس، برشلونة، دار نشر دسيتير، 1969.

(2) لمزيد من المعلومات عن أعمال ألبارو كونكمرو، فإلى جانب ما ورد من دراسات وتحليلات في ملحوظات على السيرة الذاتية، يمكن الاستعانة بمؤلف ديغو مارتين تورون: ألعاب كونكمرو الفانتازية، لاكورونا، طبعة دو كاسترو، 1980؛ وإلينا كيروغا: "حضور وغياب كونكمرو"، محاضرة، مدريد، الأكاديمية الإسبانية عام 1984. كما توجد العديد من الرسائل الجامعية عن ألبارو كونكمرو.

الاتجاهات الأدبية في الستينيات الرواية التجريبية

خرمان سانثيث إسبسو، جائزة نادال 1979

نال خرمان سانثيث إسبسو هذه الجائزة عن روايته فوسيس التي تلقفتها المجلات والصحف بنقد أميل إلى الشجب. ولم تفلح الحملة الإعلامية التي قام بها التلفزيون الإسباني أو تظهر محاولة جذب انتباه الجماهير بوصفه روائياً تجريبياً في انتشاله من المدار الضيق الذي ظل يدور فيه. لقد عرف هذا الأديب بدءاً من عام 1967 بروايته في رحاب سفر التكوين، وهي أول رواية تتناول التلمود في خماسيته التي نشر منها أربعة أجزاء حتى الآن.

صدرت في رحاب سفر التكوين عن دار نشر برشلونية لها الفضل في استحضار الحركة المجددة في الرواية الفرنسية -عن طريق الترجمات- إلى إسبانيا، فضلاً عن استجلاب أحدث نتاج الساردين الألمان. ساهمت أيضاً دار النشر هذه (سييس بارأل)، من خلال ما كانت تمنحه من جوائز "المكتبة الموجزة" -الشهيرة- في جعل ما يعرف بالواقعية الجديدة، أو بالأحرى الرواية الاجتماعية، تسود كاتجاه سردي في الخمسينيات، بالإضافة إلى إسهامها في ذبوع الرواية الإسبانية الأمريكية، وإقبالها على منح روائي تلك القارة جوائز أدبية، وحرصها على نشر أعمال أبرز كتابها.

وفي 1972، قام كارلوس بارأل بعد انفصاله عن "سييس" عام 1970، وانضمامه إلى دور نشر كبرى أخرى، بطرح مجموعة من الروايات والروائيين الجدد الذين أطلق عليهم "الأحدث"، وآخرين "مجددين"، وكتب على غلاف كل عمل من أعمالهم التي ينشرها سؤالاً موحياً: توجد رواية جديدة في إسبانيا؟ وكان خرمان سانثيث إسبسو، بثالث أعماله تيه لاوي، من بين هؤلاء الروائيين الذين قام بارأل بنشر مؤلفاتهم.

أما ما فرغت لتوى من عرضه من بيانات مقتضبة فيكمل صورة ذلك الروائي

التجريبى الحائز على جائزة نادال لعام 1979 والذي كان خوسيه دومينغو قد دعاه بـ "الروائي المجدد" نظراً إلى أساليبه الفنية المتقنة واتزان سرده، معلقاً على رواية تيه لاوى، التى تتجلى فيها الخطوط الرئيسية لأسلوب إسبىسو، بقوله: ... لقد حقق فيها وثبة إلى الأمام وحاشية جديرة بأن تفصله عن سابقه. فالبرود الموضوعى للروائي -الذى يُظهر في بداية روايته تأثراً بالعديد من سمات الرواية الفرنسية الجديدة- يتبدى من خلال سرد مختصر، محكم البنية، يستحثنا على التلهف إلى أعمال لاحقة لذلك الروائي الحصيف. وعند تصديه في 1967 للتعليق على في رحاب سفر التكوين، قام نفس الناقد بإلحاق إسبىسو بزمرة الروائيين الإسبان المغنيين بالرواية كمادة تجريبية، أى وسيلة هدى السرد الإسباني إلى قنوات جديدة.

وأما ذلك الاتجاه التجريبى في السرد الإسباني، والذي يطرحه إسبىسو بأصعب الطرق الممكنة، ملقياً به في أحضان جمهور من الأقلية، فينطوى على عناصر التجديد في أدبنا الإسباني المعاصر، وإن لم يكن الأسلوب الأوحى الذي اعتمده كتابنا خلال ذلك العقد. ولكي نعلل هذا الاتجاه الشأن الذي يليق به ضمن مشهد سردي قد لا يكون مكتملاً لكنه على الأقل دال على ما كان عليه حال السرد الإسباني في الستينيات - أخرى بنا العودة إلى نقطة البداية، يوم نشر مارتين سانتوس روايته زمن الصمت (1962). فمنذ ذلك الحين، خيمت الاتجاهات الآتية: حركة "الواقعية المتبصرة" أو "الواقعية الميتافيزيقية" منذ بداية الستينيات، كاتجاه رغبت في اتباعه مجموعة من الروائيين تلازموا لسنوات، أكثر من كونه اتجاهًا إبداعياً فاعلاً (انظر الصفحات السابقة)، كتاب شرعوا في السرد على "الواقعية الاجتماعية" ناشدين الواقعية الكاملة التى تطرق المرئى وغير المرئى؛ الرواية عندهم سبيل للتعرف على الإنسان أكثر منها لمعرفة أحداث الحكاية؛ لذا فقد أعلوا من قيمة الخيال والإبداع، دون إغفال التفاصيل المباشرة. ومن كتاب هذه المجموعة نذكر متحدثها الرسمى م. غارثيا بينوه، وكارلوس روخاس، وأندريس بوش وأبللاه؛ ثم يليهم في التسلسل التاريخي "التجريبيون"، الذى ينتمى إليهم سانشث إسبىسو والأخوة ترياس وخوان بينيت وخوان غويتيسولو منذ صدور روايته معالم هوية، وغيليشو ومولينيا فويش وآخرون؛ ومن الاتجاهات الأخرى والمجددة في ذلك العقد أيضاً، "الواقعية

القانتازية" بريادة ألبارو كونكيرو، إلى جانب مؤلفات "الروائيين الأخلاقيين" من أمثال غوثالو تورنتي مالبينو ومارتيث منشن ، علاوة على "الرمزية الوجودية" بمسدة فى أورينا و"الطرفة" فى أعمال فرانشيسكو أوميرال وخوسيه لويس سامبدرو ومانويل باثكت موتالبان.

مساوقة الرواية للعصر

أفادت كل هذه الاتجاهات من المناخ الثقافى المتجدد والانتعاش الاقتصادى الذى عاشته إسبانيا خلال العقد الذى تنصدى له؛ فكان أهم ما فى المناخ الثقافى من أحداث تتصل بالرواية وصول حركة التجديد الأدبية الأوروبية وعودة الدراسات حول فن الرواية، والتأثير الحميد للرواية الإسبانية أمريكية بعناصرها الأساسية - الأسطورة واللغة والبنية - والإقبال على قراءة نتاج كتاب المهجر الإسبان . ساعد هذا كله على الانتقال بهذا الجنس الأدبى من مجرد فن الحكى إلى فن الكتابة، وهو التغير الجوهرى الذى خبرته الرواية آنذاك.

تغير، وإن كان فى الحقيقة ينعكس فى أساليب فنية عملية -إذا عرفناها القارىء بلغ مستوى أعمق فى القراءة- فإنه، فى الحقيقة أيضا، يتزامن وسلسلة من التحولات التى شهدتها الإنسان والمجتمع على حد سواء. فلا شك مثلا فى أن سواد تيمة "المدينة" فى القصة المعاصر أبرز أهمية الشخصية الغامضة فى السرد -كما هو الحال عند كافكا وجويس وآخرين-، وأن المونولوج الداخلى سلب الضوء على عدم اتساق الشخصية فى المرحلة الحاضرة.

وإلى جانب حضور "الاستقصاء الأدبى"، علينا أن نشير إلى استمرار وجود "الواقعية التقليدية"، التى شغلت فيها موجة "الهييز" آنذاك نصيب الأسد؛ والتنويه بالردة الباروكية متمثلة فى صنف من إقحام الأسطورة، والإيغال فى الجحيم السيكلوجى أو الجنسى؛ والميل إلى التعامل المتحلل. فهى إذن أشكال شتى تظهر من خلالها الرواية المعاصرة -بواسطة الاستعارة- حاجتها إلى تفسير وجودنا فى هذا العالم.

أسطورة الوعى

هذا التناول الخاطف لحال السرد حينذاك يقربنا إلى فهم شخص وأعمال خرمان

سانث إسيسو. فهو أديب ذو تكوين متعدد الأوجه، مما انعكس على نتاجه الفني. فإذا ما عددنا الجوانب المختلفة لعمله الروائي، متبعين مختلف مراحل حياته، نختتم علينا البدء بنشأته كلميذ على يد اليسوعيين في مدرسة "مبفونا"، وهو ذاته اسم المدينة التي ولد فيها عام 1940، ودرسته العلوم الإنسانية الكلاسيكية والبلاغة ولاسيما بعد انضمامه إلى المؤسسة اليسوعية ومن بعدها التحاقه بدير "برويلا". ولقد انعكست هذه القراءات والمعارف الكلاسيكية في روايته التي استحق عنها جائزة نادال. فالأسطورة لا تستوحى فقط في العنوان: ترسييس، إنما أيضا في المستوى السردي المتسق. وأنا أبغى بذلك الإشارة إلى الأسلوب العصري الذي ينسج عليه إسيسو روايته التي يصفها بأنها: تعكس دون مواربة ما نحمله جميعا بداخلنا من فرجسية؛ فهو طالما يستوحى العالم الكلاسيكي عن طريق الإحالات إلى كتاب أو نصوص يقتبسها -على حد تعبيره- ليس بدافع الزهو أو الجدلية إنما حسب مقتضيات الظروف؛ مما يعني أن الأسطورة والإحالات الكلاسيكية تعد جزءا من العالم الموصوف في العمل. وهو في هذا الشأن يسلك طريقا مأهولا. فمن قبله، في الواقع، نسب ت.س. إليوت أهمية "أحد الاكتشافات العلمية" إلى الطريقة التي كان جويس قد استوحى بها من الأوديسا روايته *عوليس*؛ حيث تقيم الأسطورة توازيا مستمرا بين الحاضر والماضي. وفي ذات الوقت الذي تمت فيه الرواية بينيتها ودلالاتها، تفضح لانفعالية وفوضوية التاريخ المعاصر. لقد كانت، إذن، وسيلة لإدانة اضمحلال العالم المعاصر العاجز عن التنسيق بين تجاربنا الفياضة.

الكتاب المقدس ، تمثيل كثنائي لعالم تغلب عليه التزعة الدنيوية

يتوجب عدم إغفال أهمية خروج إسيسو بروايته الأولى في رحاب سفر التكوين إلى النور خلال مرحلة تدارسه علوم اللاهوت في أونيا. فالكتاب المقدس هو محور "خماسيته" التي تتشابه وظيفتها ووظيفة ذلك الكتاب المقدس. إذ تبرز المقابلة بين تعاليم الكتاب المقدس والحياة المعاصرة التافرة الذي يعج به عالم يفتقد لكل معنى وانسجام؛ عالم يجد فيه الإنسان نفسه وحيدا، يلتهث سعيا وراء ما يجد من تدهوره وانحطاطه. ونلمس في ثلاثة من الأجزاء التي نشرت من هذا المجلد حتى الآن، في رحاب سفر التكوين وبشائر الخروج وتيه لاوي، حضورا طاغيا للكتاب

المقدس؛ ففي أولها، يقرأ البطل عدة اصحاحات من سفر التكوين، وفي ثانيها، بشائر الخروج، يقرأ آيات من سفر الخروج، وفي ثالثها، تيه لاوى، يستوحى اصحاحات من سفر لاوى في مشهد العشاء عند العمة ميماء؛ وإن لم يسر على نفس هذا النسق في سفر العدد، حيث يلعب الكتاب هنا دور المتناقض من خلال مضمون الرواية التي تصف -عبر الأزمة التي تتفجر بين مجموعة من الشواذ جنسياً في فترة الحرب- انتكاس عائلة ذات أصل عريق.

الإنسان وحيداً

إن كانت وحدة الإنسان وما يلاقيه من مصاعب لبلوغ التواصل الذي من شأنه إشعاره بإنسانيته هي التيمم الجوهرية في السرد الحاضر، والتي يسطع من خلالها الوعي الكامل بالزمن الذي نحياه، فهي تتوافق أيضاً، مثلما يرى النقاد، ووجه آخر من وجوه هذا الأديب: اهتمامه وعكوفه على دراسة علم النفس مطبقاً على حالة التأمل الفلسفي.

فبطل في رحاب سفر التكوين كاتب نفسور، انطوائي، يبحث عن معنى للحياة فيهجر الحضر ويلوذ بالجبل حيث لا احتكاك له سوى بقلعة من بشر والطبيعة والكتاب، فيظهر في الرواية على نفس المستوى الموضوعي الثالوث الجدلي: الإنسان والطبيعة والثقافة. ثم، في بشائر الخروج، يتكرر فشل محاولات البطل، وهو شاب يهودي، في البحث عن ذاته، في رحلة تقوده للعودة إلى مسقط رأسه، ومن ثم تتبع نسبه صعوداً إلى النبي إسرائيل. أما في تيه لاوى فيذهب الأديب بنا إلى الموت - أنكى عواقب عدم التواصل بين الزوج الإنساني. وهو في روايته فرسيس يتناول تيمة عدم التواصل على مستوى العلاقة بين مؤلف الرواية وقارئها الذي يجد نفسه وقد تعذر عليه تحديد إذا ما كان العمل من هذيان كاتب ثمل أو شيخ هرم، فعلى أية حال، تموج الرواية باعترافات -تصلح للحالتين- تنضح بالعنف والجنس: لتعذرني أيها القارئ لتجاسري على تغيير معالم الطريق. فانا أول الضالين. فقبل شروعي في ملء الأوراق تحبيراً، ارتشفت كأساً، على قناعتي بأنه لاراحة لي سوى في الاعتراف كتابة. وبتراكم هذه الوريقات، بعيد فترة وجيزة، كدت أتشكك في القدرة التطهيرية لليقين، ولكن الآن وقد نشدت المصالحة مع

وجودى، أجد نفسى وقد تحتم عليها اللجوء للكلمة: فأما التى أستبقها فى نفسى فهى كالأمة التمردة، وأما التى ألقظها فهى سيدة تستبد بى.

سينما وأشكال سردية

يعود الفضل فى الطابع التجريى لما استهله سانشيث إسبسو من أشكال سردية إلى دراساته فى مجال السينما - فقد حصل على ليسانس العلوم السينمائية فى بلد الوليد-، والتليفزيون - إذ حصل على شهادة مخرج من التليفزيون الإشباني-، كما امتهن الإعلان السينمائي فور هجره للمؤسسة اليسوعية. ومن أهم سمات سرده، المتأثر بالرواية الفرنسية الجديدة، هو ما اكتسبته هذه المدرسة من خاصيات السينما: كاستخدام عين الكاميرا فى الوصف، بل وتطبيق هذه التقنية أحياناً فى المونولوجات الداخلية للشخص بغبة تحويلهم صراحة إلى مجرد أشياء مادية. ومن ثم البرودة التى أقم بها إسبسو فى روايته فى رحاب سفر التكوين التى تحوى أيضاً طرقاً تجريبية أخرى تلاحظ على مدار العمل كله. يهمنى أن أذكر من بينها، استخدام الاستطراد كوسيلة لزرع التواصل مع الأشياء والطبيعة أومع الثقافة، لتوضيح ما يمر به هذا الجنس الأدبي من أزمة تعد أحد تداعيات الأزمة الثقافية، واستعمال الحوار دون أية رموز أو علامات تنصيص، سعياً وراء حرية تعبير أكبر؛ وما نجد من ملامح الميثاقص، فضلاً عن الحوار الذى يعقده الروائى داخل روايته مع القارئ حول طريقة السرد؛ ثم التجاور كعنصر لغوى مهيم؛ وإمكانية قراءة الرواية بدءاً من أى جزء، إلخ.

ورواية بشائر الخروج هي، إلى حد ما، عودة إلى الرواية التقليدية. فيما تتمتع تيه لاوى، كما ذكرنا آنفاً، بنصيب وفير من التجريبية. أما فى روايته فى سفر العدد فيلجأ إسبسو إلى "الكونتربوينت" من خلال المناظرة بين الحكايات المختلفة المتباعدة زمنياً والمتوازية فى السرد. ومن الملامح الفنية الرئيسية فى فوميس، الزمن البطئ، وعين الكاميرا، والسرد بضمير المتكلم أو، إن صح التعبير، عبر اعترافات ذلك البطل ذى الشخصية المزدوجة والمتناقضة؛ وفى هذه الرواية، على غرار سابقاتها، تمثل ملامح الرواية المعاصرة -بتحولها عن فن الحكى إلى فن الكتابة- متحدة فى حضور التراث الإنسانى.

لا أود إغفال الإشارة إلى إمكان استخدام -فى رواية بعينها- مستويات لغوية مختلفة فى مواكبة تعدد الدلالات التى يدور حولها السرد: فاللغة الملحمية ولغة

"روايات الفرسان" واللغة الطبيعية ولغة روايات الشطار(اليكاريك) تنصهر جميعا في مختلف الفقرات المتناظرة من رواية في سفر العدد، وإن كانت في نوسيس تتعلق المستويات بتنوع أنساق اللغة الفنية.

إن المضمون، على مدار أعمال إسبوس، يصحبه انحدار تدريجي نحو الجحيم، إما عن طريق الإيحاءات الجنسية أو الهذيان؛ ربما هو انحدار بدافع من تشاؤم متنام أو وعى طالما تثقله مظاهر تحلل وانحطاط العالم الذي نعيشه.

بزوغ نجم كاتب بدأ مشواره مع الواقعية الجديدة: خسوس فرناندث سانتوس

أمام المشهد السردي قرب نهاية الستينيات، يمكننا القطع بتحول الرواية عن التساؤلات السيكولوجية والأخلاقية والميتافيزيقية إلى التساؤلات الجمالية والخيالية والظواهرية. وبالتالى، بوسعنا التقرير بانتهاء دورة الواقعية الاجتماعية التى طالما استشرت سابقاً.

وفى 1970، نال جائزة نادال عن رواية كتاب ذكرى الأشياء أحد أبرز ممثلى هذا التيار، وكان تكرر كاتباً للواقعية الجديدة عام 1954، وقت ترشيح روايته الشجعان للجائزة المذكورة. فبعث ثانية التساؤل عن مدى تواصل حضور الواقعية الجديدة، بل ومدى مواصلته، أى الكاتب نفسه لمشواره، بعد أن أضحي كاتباً مكرساً فور صدور أول أعماله، الشجعان، الرواية التى صارت فيما بعد مختلفة عن بقية أعماله، وهى لم تكد فى عام 1969 -أى بعد ظهورها بخمسة عشر عاماً- تسترعى انتباه النقاد الذين كانوا علقوا آمالاً عريضة على هذا الروائى الشاب.

فى 1969، صدرت رواية رجل القديسين، وهى رواية محكمة البنية، تستهل المرحلة الثانية من مسيرة سانتوس الروائى؛ مرحلة تعززت بنشر مجموعته القصصية القصيرة بعنوان "الكاتدرائيات" (1970)، فكانت -مثلما يقول هو نفسه- خطوة أخرى على طريق مواصلته النهوض بأعماله.

وتسهم قراءة أعمال فرناندث سانتوس تبعاً لتسلسلها تاريخياً فى الوقوف على أسلوبه فى الواقعية الجديدة وتحديد مدى تطوره؛ علاوة على التعرف على مرحلة من مراحل تحول الرواية. فمشهد الأدب الإسباني فيما بين عامي 1950 و1960 متجانس بما يكفى. فهى حقبة شيوع الواقعية الجديدة. ومثلما ذكرنا، كان هذا الاتجاه الجديد يستقى حافزه من مساندة دور النشر والنقد والجوائز الممنوحة. وكان الميل إلى وصف حال البسطاء يتواءم مع اقتناع مؤلفينا بأنه ها هنا تكمن نفائس إنسانية لم تدنسها عادات وأنماط حضارية. اقتناع ليس بمستجد، إذ وجد الأدب الإسباني منذ القدم فى قطاعات الشعب الدنيا ملامح شراسة وكرم فى آن؛ غير أنه فى

الفترة ما بين 1950 و1960 لم تعالج الفردية الثرية للأبطال الذين استوحوا من عامة الشعب، إنما انصب الاهتمام على الوصف الموضوعي للظروف التي يشترك فيها كل هؤلاء. فيتبلور أمام عيني القارئ وجود هؤلاء الأشخاص دون زخرف في الأسلوب، كأنما هي وثيقة أو مقالة صحفية، تنظر مباشرة إلى المشكلات والظروف الحياتية. إذ يتم تناول الفرد ضمن علاقاته بالمجتمع والظروف المحيطة به؛ وإن لمسنا أحياناً أن ثمة انسياقاً إلى دنيوية مفرطة، أو وصفاً سطحياً لأجواء يعتم علينا جوهر معناها. لذا، فبعيداً عن تلك الإبداعات التي تتخطى حاجز الواقع، لاقت الواقعية الجديدة انتقادات صارمة؛ فهي حقبة ولت بعدما تفوقت على سابقاتها في إغناء السرد، وإن باتت عاجزة عن مواجهة الغد. وتندرج رواية الشجعان ضمن هذا التغيير الذي أدخلته الواقعية الجديدة في ماهية وكيفية النظرة إلى الواقع. إذ لم يعد الأديب مجرد راوٍ لطرفة أو لمغامرة الشخص، إنما هو يسجل حياة أناس-هم في الرواية المذكورة، أهالي قرية صغيرة في ليون على حدود أشتوريس- دون شرح مسبق أو تقديم، بل بشكل مفاجئ، وعلى مستويات مختلفة؛ ويكمن الإبداع بالتالي في الأطر والنماذج المختارة، والجمع بين مختلف عناصر العمل الذي هو في الأدب بمثابة المعادل الفني للإخراج السينمائي المتقن.

زمن الانتظار

صدرت لحسوس فرناندث سانتوس فيما بين 1954 و1969 روايتان: في النار (1957)، ومتهات (1964)، ثم مجموعة قصصية: "الرأس الحليق" (1958). وعلى الرغم من تباين الروائيتين في الصياغة، إذ ينفرد في أولاهما أحد الشخص بدور البطولة، بينما البطولة في الثانية من نصيب قطاع اجتماعي، قطاع الفنانين، إلا أنهما تشتركان في موقفهما التشكك من الحياة، موقف يعبر عنه بصورة خرقاء تفوق سوءاً التعبير عن ضيق ذات العيش في الشجعان.

فتوجب علينا الانتظار حتى صدور رجل القديسين (1969)، لنجد كاتباً مثيراً للاهتمام بحق، لكون هذه الرواية الخطوة على طريق بلوغه تأليف "الكاتدرائيات". ولم تزل تلح في رجل القديسين معاني عدم الكفاية والروتين واللاتفعية، يعبر عنها البطل، وهو رجل بسيط الحال يعمل في ترميم اللوحات القديمة في الكنيسة،

ويطوف القرى طويلاً وعرضاً لكسب الرزق، بينما هو على أعتاب الشيخوخة التي يطل منها على تاريخه الذي أضحي حائلاً بفعل السنتين كمثل تلك اللوحات التي يحاول إنقاذها من برائن الزمن. أما نحن فبمقدورنا، من خلال تقنية ومضمون هذا العمل، استقصاء معلومات عن مسار تطور الرواية الحديثة.

رواية عصرية

إن أشكال الإبداع الجديدة لها عباقرها الكلاسيكيون: بروس، جويس، كافكا، موسيل، فوكتير، داريل، لوري، وإن اندلعت شرارة التحول الحقيقي عندما قرر بروس في بحثاً عن الزمن الضائع ألا يروي أحداثاً موضوعية أو أسراراً عن النفس البشرية، وتناول العالم الخارجى كيفما خيره. ومنح أهمية خاصة للزمن الداخلى، كشف الحدث السردى عن التعبير عن نفسه عبر خط مسطور على سطح أفقى، متحولاً إلى شبكة من الخطوط المتعددة والمتضاربة والمتعرجة. كأنه تأثير بصري أو تلاعب بالمرآيا: هذه هي الفكرة التي غزت الرواية.

اقتربت الأزمنة، وساد شعور كالحلم، كأننا نسبح في عالم نعدو فيه دون وجهة، عالم حائر تبرز فيه الذاتية والموضوعية؛ وما عادت هناك أهمية لقصة بطل ما في زمن ما، بل صار جل الاهتمام منصباً على رؤى هذا العالم المتدفقة والغامضة، التي تروى من خلال التراكيب النفسية المتباينة للشخص. من هنا، لم يعد جوهر الوصف هو الواقع الموضوعى، إنما انعكاس هذا الواقع في دائرة الوعي. فيختفى، بالتالى، "العالم" كموضوع يوصف بعناية بواسطة لغة مشتركة، ليظهر في المقابل رونق الظواهر المستوحاة والمثثة التي تكمن طبيعتها بين الإنسان وامادة. ونجىء عالم الظاهراتية المتأصل في الفلسفة والنقد ليخترق مضمار الرواية؛ فلا يصبح للواقع وجود اللهم إلا من خلال الشخص. من خلال الشخص.

إن أكثر ما يُلمس فيه التغيير إنما هو في الشعور بالزمن؛ زمن معيش ولا يروى كالذى عهدناه في الروايات الكلاسيكية؛ إذ يهجر البناء التقليدى للحكي في تسلسل تاريخي للمشاهد، لتصبح الرواية طاقة بين مجموعة من المنظورات الزمنية على خلفية مسترة موحية بالتيه الذي يدور فيه الواقع الذي لا يطرق. ومن خلال الزمن أيضاً يطرح التساؤل حول ماهية الحياة.

علاوة على الرؤية الزمنية، هناك المونولوج الداخلي الذي يستعرض أمام القارئ وعى أو لاوعى الشخصيات التي تظهر في أحيان كثيرة بصورة مفاجئة، ودون تبرير. وربما التقط القرن العشرون عدوى روح الاستقلال، فأصبح ميالاً إلى منح الكلمة مباشرة للشخص، راداً لها الصوت الداخلي؛ فيصمت الراوي بنية عدم إظهار أسلوبه الشخصي، ليطمح العالم الداخلي لشخصه؛ مستبدلاً الوصف بالانعكاس في وعى الشخص. أما تلغثم الشخص، بل ولغتها المكبوتة أحياناً، فالهدف منها إما جمالي أو وسيلة للتشكي من قصور البشر وإحباطاتهم. وقد يظهر المسلكان معا عند بعض الروائيين.

المرايا

يخلو مجلد رجل القديسين من المونولوج الداخلي: ويعد التسلسل التاريخي هو الزمن الفعلي للرواية، التي تسودها مشاعر الخيبة وعجز وأفول إنسان يكابد مصيره الفاشل. رواية تسرد من وجهة النظر الشخصية للبطل، دون أنطونيرو، لذا لا تبدو الحقيقة موضوعية مطلقة، إنما انعكاس للواقع الموضوعي في وعى البطل؛ فإذا تتبعنا التسلسل الزمني، نجده يلتفت بعينين ملؤهما الحنين إلى الماضي، فيشرد فيه هرباً بين ما يستدعيه من ذكريات الزمن الضائع. في هذا الشرود وهذا التفاضل بين جوانب المنظور تكمن القوة التعبيرية لهذه الرواية وحدثاتها. أما من لم ير في هذه الرواية سوى نموذج إضافي للواقعية الجديدة - وهناك بالفعل شواهد كثيرة تؤيد هذه النظرية - فهو لم يتأن في تفهم الاتجاه الجديد الذي سلكه هذا الأديب.

وأما "الكاتدرائيات" فتضم أربع قصص قصيرة تدور في ظل معابد قديمة ثلاثة و"خرباب مسبق". قصص أربع تلوح فيها موهبة الروائي متميزة بشكل ملحوظ عن مجموع ما ألفه سلفاً، وإن كانت رجل القديسين قد حوت بعض البشائر. فأما القصة الأولى، الخاصة بالكاتدرائية الواقعة في مدينة شقوية، فالسرد بها يدور في شكل مونولوج تناجي به إينيس نفسها أثناء صعودها المبرج، شاردة بفكرها في ذكرى أحداث حياتها. وترتبط الذكرى - وهي إحدى خصائص الرواية الحديثة - بشكل وثيق بكل ما تقع عليه عينا إينيس من أشياء، جامدة ظاهرياً وإن كانت منخرطة في حوار مكتوم مع البطلة. فتلمح في هذا اخضور الموضوعي للأشياء خاصية من خصائص هذا الاتجاه الفني الجديد. وتعد هذه القصة والتي تليها، الخاصة بحكاية

نائب المطران، الأفضل بين مجموع قصص هذا المجلد، بفضل جرأة معمارهما الفني وأسلوبهما. فأما مونولوج إينيس فيسلط الضوء على تاريخ حياتها، عالم كامل تستدعيه في الذاكرة، ولكنه حاضر بكل قوة معبراً عن التحسر والغموض؛ كما يتجسد أيضاً وجود العامة والفقراء المتردين في البؤس، وحياتهم المملسة وأعيادهم الريفية؛ فضلاً عن صورة آخر الحروب الأهلية في ذاكرة إينيس. ويجعل الأسلوب الصافي والراقي، الذي تتخلله الشعرية البسيطة التلقائية للأشياء، من المونولوج الداخلي نسيجاً خلاباً، مطبوعة عليه حياة بعض ممن يخدمون في الهيكل، وبصمات الزمن والبشر الذين يتحركون في هذا المحيط.

وتحمل قصة "نائب المطران" في طياتها خطين متناظرين: الأول خاص بالبطللة والثاني خاص بابنة الأخت التي تعيش في داخلها حياة العم. وتأتينا دراما حكاية الرجل الكهل، الذي يستمسك بصيغ عفا عليها الزمن، عبر المونولوج الداخلي للفتاة التي تود عبثاً أن تحيا الـ "الآن" والـ "هنا".

إن ما يعانيه الفقراء من ضيق العيش وما يتوقون إليه من أحلام هو الموضوع الجوهرى لهذه المجموعة القصصية التي يتطور السرد خلالها فيزداد انطوائية وعمقاً. في الوقت الذي نلمس فيه مقدرة هذا الأديب الخارقة على تبصر الواقع والتي تفوقها مهارته البديعة في طرح التساؤلات.

التجريبية

قدر لحسوس فرناندث سانتوس أن يكون عام 1979 تاريخ نيله للشهرة والإقبال الجماهيري على قراءة أعماله بفضل حدثين مقترنين: اجتهد إحدى دور النشر في وضع بعض أهم الكتب المصادرة آنذاك في متناول قطاع عريض من القراء؛ ونفس مضمون رواية سانتوس التي دشنت هذه الحملة، وكانت تحمل عنوان خارج الأسوار: رواية تفترض مناخاً تاريخياً وعلاقة حب بين نسوة. كما أن لعام 1979 أهمية خاصة لذلك الكاتب لقيامه، إلى جانب روايته المذكورة، بإصدار مجموعته القصصية "على ضفاف سيدة عجوز".

وإذا اتفقت أصوات النقد عام 1971 على نضوب معين الواقعية الجديدة وتفوق التجريب، فقد سار على هذا النهج حسوس فرناندث سانتوس بادئاً مرحلة جديدة

بنشر روايته رجل القديسين الحائزة على جائزة نبادال(1970)؛ وبحلول 1979، كان الوقت قد حان للاعتراف بفضله في إحراز جوانب عدة في تطور حركة السرد في اسبانيا. إذ ساهم بشكل ملحوظ في الشوط الذي قطّعه الرواية بدءاً من التساؤل الجمالي والخيالي والظاهري. هذا ما أقره الأديب ذاته في حديث أجراه معه رامون بدروس (جريدة ABC، 31 أكتوبر، 1974): في الأعوام الأخيرة، خبرت الرواية تحولاً جذرياً. وأصبح من الخيال - كما ذهب البعض - اعتبارها الآن مجرد استعراض لمشاهد ميتافيزيقية أو أخلاقية. بل أضحت طريقة للإحساس بالأشياء ورغبة في التعبير. فالرواية الآن لا تدرس الظروف الإنسانية، إنما الصور المختلفة التي يعكسها الإنسان عن ذاته. وقد يقتصر أحياناً الإبداع الروائي فقط على الأشكال التي لا تعرض بدورها واقعاً مفهوماً بصورة كاملة وشاملة. ولم يعد هناك - أو على الأقل، ليس كما ينبغي - روايات تقليدية تعرض واقعاً متشابهاً يضعه الكاتب بين يدي القارئ. فما يقدم اليوم للجمهور، كما هو الحال في بقية الفنون، أشبه بدعوة للمشاركة في العمل الإبداعي، أي بمثابة نوع من التحدي.

لم تخل مطلقاً طروحات فرناندث سانتوس الجمالية من همومه الدفينة بصدد الإنسان، ووجوده العاجز، والحب كمهرب من الوحدة المتأصلة في كائنات تنوء بالحياة والبؤس الذي يستبد بغاؤها. إن وجود هذه القيمة عينها هو ما يضيف الوحدة على مجموع مؤلفاته منذ أن شق طريقه عام (1954) بروايته الشجعان.

كنا قد أتينا في مستهل هذا الفصل على ذكر تبلور موهبة فرناندث سانتوس بحلول عام 1979 ككاتب من خلال مظهرين أساسيين: مظهر الروائي في خارج الأسوار، ومظهر كاتب القص القصير في "على ضفاف سيدة عجوز". هذا الأخير أسسهم في اختبار الكاتب لموضوعات وتقنيات استغلها لاحقاً في رواياته. ويظهر مؤشر التجريب عند سانتوس عبر كتاباته السردية: "الرأس الخلق"، و"الكاتدرائيات"، و"الجنة الموصدة"، و"على ضفاف سيدة عجوز". وأنا لن أتصدى لـ "الرأس الخلق"، فهي مجموعة قصصية قصيرة متعلقة بالحرب الأهلية، تتفوق فيها أهمية الحدث التاريخي على التحديث الشكلي. في حين تحوى "الجنة الموصدة" مجموعة من السمات تتكرر في "على ضفاف سيدة عجوز"، وتنطوي على تجديد ملموس. ومن أبرزها الأهمية الممنوحة لـ "الفضاء السردية".

الفضاء المحدّد " للحدث "

ليست حداثق منتزه "الرتيرو" في مدريد مجرد حيز مكاني يضيفى على السرد وحدته، إنما آلية يرتكز عليها شخوص ومشاهد، ومناخ يؤلف بين رؤى ومفاهيم الإنسان والوجود. بينما الريح والماء والدروب والأشجار تصوغ، من ناحية أخرى، طقساً شعرياً يتحرك في رحابه تعبير الكاتب بتلقائية فياضة، وتطوف فيه ذاكرته السردية بحرية كبيرة.

تلك الذاكرة، في الواقع، هى التى تنظم هذه الدراسة الداخلية التى ما هى - باختصار - سوى الكتاب الذى يحمل عنواناً آية في التعبير: "الجنة الموصدة". فسلى جانب الأهمية التى اكتسبها الزمن الداخلى في الرواية المعاصرة، منذ تفادى بروسست في بحثاً عن الزمن الضائع تناول أحداث موضوعية، وتركيزه على العالم الخارجى كما خيره، يتوجب علينا أن نبرز - في هذا العالم الخائر حيث تختلط الذاتية بالموضوعية - ما يطرأ على الشخوص من تغيرات، بل وفي بعض الأحيان افتقارها للطرافة والجوهر؛ إذ انصب الاهتمام على رؤى العالم، المتتالية والغامضة، والتى تُسرد من خلال التراكيب السيكلوجية المتباينة للشخوص.

إحدى خطوات التحديث الأخرى هى الأهمية الممنوحة للفضاء السردى، وهى خاصية نبغ فيها فرناندث سانتوس في خارج الأسوار و"على ضفاف سيده عجزوز". وأنا هنا لا أعنى بالفضاء الأماكن المحددة التى يدور فيها موقف معين، أى مساحة الفعل، إنما الإيحاء الروحى والمناخ الذى تلهمه الأحداث، أى فضاء الحدث. إذن، يمكن أن نعرف فضاء الحدث بأنه المحيط الثقافى دينى وأخلاقى وتاريخى واجتماعى - الذى ينتظم سلوكيات الشخوص، والذى يعبر عنه كمناخ من شأنه - في المقام الأخير - تحديد خواص الفعل. وتناول الفضاء بهذه الطريقة يتيح عرض عالم منفتح ومتعدد الجوانب، مفرزاً "موزاييك" روائياً تقوم فيه الأحداث والصور والشخوص بدور أساسى وهو توسيع فضاء العالم المعروض.

أعمال روائية أخرى للأديب

تضم "على ضفاف سيده عجزوز" سبع قصص: فى اثنتين منها - فى الأولى وتحمل عنوان المجموعة، وفى الأخيرة - يخلق الفضاء على وجه الخصوص - ووفقاً لما انتهينا إليه لتونا -،

وبراعة، جواً من التدهور والانهيار يدين مظاهر واقعنا المعاصر. ففي أولى القصص، القصر العتيق والمتهالك، بفعل الإهمال ومرور الزمن، هو التعبير الصامت والفصيح عن السيدة العجوز التي تفنى بينما هي تشهد هب وهجر خدمها إياها. أما ذكرى الأيام السعيدة وبريق الحقب الماضية، والتي لا تزال آثارها مرئية في الأثاث والحدائق، فتشدد على التناقض وتجسد مشاعر الضيق التي تلم بالبطل، وتنتقل منها إلى القارئ الذي يجد نفسه، لاشعورياً، في مواجهة الموت وسط عالم خاوٍ من المعاني. وفي القصة الأخيرة، "ميدان الشرق" - في مدريد - هو الذي يضيف اتساقاً ومعنى على سرد الحياة العابثة لقاطني أحد المنازل القديمة والعريقة في تلك المنطقة. أما في القصص الخمس الباقية، فالأحداث هي التي تسيطر على السرد، فتتناول مختلف أوجه الحياة الراهنة التي طالما تتكشف عن طريق العالم الداخلي المحطم للشخص. فتجسّد قصة "بابلو على الأعتاب" لحظة جوهرية في حياة بيكاسو: قراره بالذهاب إلى باريس، والضياع النفسي الذي كانت تثيره فيه ممارسته لحرية الشخصية بهذه الصورة.

ونلمس في هذا العمل العناية بالأسلوب -وهي السمة الشعرية للنثر- بصورة تبلغ عند سانتوس حد الكمال. فتجلى أهمية الوصف في القصة الأولى التي لا تخلو من لمحات "قصائدية"، حيث يُثمّ الحنين عن الشعور بالضيق من تدهور الحياة. أما استخدام تلاحق المشاهد كوحدة للبناء، وهي الخاصية التي أوقف عليها السرد في الشجعان (1954)، فهي التقنية التي يستغلها في ثمانية قصصه، "بابلو على الأعتاب"، ليدعم الترابط الحر للتسلسل الزمني، بغية بلوغ أعماق دوائر الزمن الداخلي. وعندما يسلك الوصف سبيله عبر الذكريات والحنين، يتكشف السرد بسهولة عن إيقاع وأنغام التراكم.

خارج الأسوار : تاريخ وفانتازيا

تبدو لنا خارج الأسوار، للوهلة الأولى ومثلما عرفها فرناندث سانتوس نفسه، قصة حب مارق -بين راهبتين- بحجة واهية وهي إنقاذ الدير من الدمار؛ إذ تدور الأحداث خلال سني انهيار إسبانيا في القرن السابع عشر، بعدما ساد الجفاف والقحط والبؤس في آخر مراحل حكم سلالة أوستريا. وقد راق بعض النقاد أن يروا أن أفضل ميزة في تلك الرواية التاريخية هو احتلالها موقعاً وسطاً بين عالم الحقيقة التي ندرکها من خلال بعض المعطيات وعالم الخيال. وبالفعل تتضمن الرواية آثار قراءة

واسعة لكتاب عصر النهضة، ولا سيما أصداء لثر القديسة تيريسا الرائع؛ أصداء تشر انتباه القارىء على الفور، ليس فقط بسبب تشابه الأسلوب، وإنما بسبب المناخ الدينى الذى يغلف التيمة، على أن العلامة الدامغة لهذا العمل تختلف اختلافاً كلياً، كما سنرى. إن بصمة هذه المطالعات الواسعة وهذا الاستيعاب لتلك المرحلة التاريخية التى تدور فى فلكها الرواية يصبان من خلال فانتازيا الأديب، ويعتنان ذلك العالم وفقاً لحثيات نظرة سانتوس الشخصية، أى من خلال الـ "أنا" الفعلية الخاصة به. لذا، ففي ذات الوقت الذى ندرك فيه رغبة سانتوس فى الاقتراب من لحظة حاسمة من تاريخنا، بمناخها ذى المحور الدينى، نكتشف استحالة الإحاطة بتلك الفترة وسير جواهرها؛ فلقد تباعد معاصروننا عن النظرة اللاهوتية المركزية للحياة، كما تنقصهم الركيزة الضرورية لإعادة تشكيل صرح تاريخنا؛ ولقد عجز الكاتب بدوره عن التخلص من الروح الدنيوية المميزة للعصر الحالى أو حتى أن ينأى بنفسه عن موقفه حيال ما هو دينى، وهو موقف تغذيه تجربته الوجودية. وكون الرواية إبداعاً خلّقه ذاتية سانتوس هو أمر قد يفسر لنا أسباب عدم إشارة العمل إلى أى من الأحداث التاريخية الفعلية، أو تلك التى حالت دون تعيين مسرح محدد للأحداث، أو دون تعيين مواقف أو دون تسمية الشخص، وإن لم تسجد أذهاننا بدأ من أن تستعيد، جلسة، ذكرى بعض إجراءات محاكم التفتيش فى مدينة آبله على سبيل المثال، إلخ. و"القديسة" و"رئيسة الدير" و"خادمة الدير" والدوق -وهم شخص الرواية- كلها مسميات عامة، لكنها واقعية بما يكفى للتأثير على القارئ.

لقد حاول فرناندث سانتوس من قبل بعث التاريخ فى روايته التى سبقت هذه، وكانت بعنوان التى لا اسم لها. فقد صدرت فى 1977، وجمعت وناظرت بين عدة أحداث -معتمدة تقنية كاليدسكوبية- متقاة من مراحل تاريخية مختلفة، منذ العصور الوسطى وحتى وقتنا هذا، حيث يوحد الحيز الزمنى بينها ويبرز المراد من وراء الرواية. وتتجلى عبر الطرائف المختلفة الأسرار المفسرة حكاية إحدى المناطق التى ترمز - ضمناً - إلى إسبانيا. فأما أبرز تلك المشاهد التاريخية وأكثرها واقعية، فهى بالتحديد أقدمها جميعاً: إنها حكاية سيدة من العصور الوسطى تدعى خوانا غارثيا، من مواليد أريستيرو، تقضى نحبها فى كنفنا بمدينة ليون، بعد عودتها من توررو حيث ناضلت فى صفوف الملك للاستيلاء على الأخيرة. وفى أحد اللقاءات، علق المؤلف

على موضوع تلك القصة، بقوله: فهمت آنذاك أن لا أهمية للزمن سوى بقدر قليل، وأن الرواية كفيّلة بجعلنا أكثر معاشة ومعاصرة للأحداث التي قد تبدو ظاهرياً عتيقة، طالما ضَمْنَا وصف تلك الأحداث كما هي، دون مواربة أو تحوير. وحكاية تلك السيدة مستوحاة من القصائد الأنشعبية التقليدية (الروماتشي)، ولها طابع ملحمي وأسطوري - وهما ملمحان لهما في الوقت الحالي جمهور عريض - تتخلله ملامح درامية، كوقوع الأب في حب ابنته واضطراره إلى إرسالها إلى الحرب لافتقاره إلى نسل من الذكور. وتضفي غنائية أسلوب فرناندث سانتوس طابعاً حقيقياً على الحكاية، وتقربها إلى من القارئ من خلال الأنا الرواية التي تنأى عن البطلة بدرجة كافية تسمح بإحاطتها بمالة من الغموض؛ غموض لا يكتنف حياتها فحسب وإنما مواجهتها المأساوية للموت الذي لا يقلل استناره من قيمته كواحد من أبطال العمل. فهي هي، إذن، واحدة من التيمات التي برع فيها المؤلف، والتي يعود لها الفضل في صياغة الحبكة الوجودية التي تدمغ نثره.

هذيان استعاري

وفي مجال تفسيره للتاريخ - إذ فسر في خارج الأسوار تاريخ الظاهرة الدينية المتأصلة في تاريخ إسبانيا ككل - سبق وأن قدم لنا تفسيراً مشابهاً في الرواية الفائزة بجائزة نادال (1970): كتاب ذكرى الأشياء. إذ أشار فيها عرضاً إلى ماضى وحاضر مجتمع إسباني تباعد عن الروح الكاثوليكي؛ على أن جل هم الأديب فيها إجلاء اهتمامه وانشغاله بالموضوعات الدينية، اهتمام يستبين على نحو قاطع في "الرأس الحليق"، و"الكاتدرائيات" ورجل القديسين بغية انتقاد التدين الإسباني. وفي كتاب ذكرى الأشياء، يعرض سانتوس الدراما الداخلية لأهليار مجموعة من القرويين، دراما تواكب تدني المجتمع الحالي إلى الدنيوية، وتزامن مع تمدن المجتمع الريفي. ويرتبط التساؤل المكروب حول جبرية مصير اثنين من الشخصوس: بيرخينيا وهرغويتا، بالتشكك في عقيدة هرغويتا ونجواها الداخلية مع تيسيل، بهدف مضاعفة التوتر في هذا المناخ المليء بالهموم، والذي برع فرناندث سانتوس في شحن أعماله به.

وتعكس خارج الأسوار في ذات الوقت اهتمام سانتوس بالتاريخ وبالظاهرة الدينية الذي تجلى في الروايتين السالفتي الذكر. ولقد أصاب الكاتب باختياره فترة بداية الاضمحلال حيزاً تاريخياً؛ فالشعور بالاضمحلال قاعدة عند سانتوس، فضلاً عن كون الاضمحلال التاريخي موضوعاً طالما شغل به الإسبان على مر العصور. كما أصاب في الإقران بين المرحلة التاريخية و"التنويرية".

وأصاب أكثر من أى شيء آخر في اللغة التي اقترب بها من الواقع. فلقد صرح الروائي معلقاً على خارج الأسوار بقوله: لزام علينا أن ننشد الصواب ليس فقط في المفردات بل في الإيقاع والتسلسل. فمن العبث إحياء صيغ ميتة...، ومن العبث أيضاً ابتداء صيغ أخرى جديدة. بل لزام علينا أن نعيد خلقها كما يحدث في السرد الذي يشير إلى عصرنا هذا. فإلى جانب الصيغ المهجورة، تحوى كتاباته، في الواقع، إيقاعاً وصيغات متلاحقة تجعل الجو العام للعمل مفعماً بالحياة، وتغلفه بهالة شعرية، تتجلى في وفرة الأوزان الخاتمة ذات الوقع المستحب على الأذن. ولقد وصف البعض نثر هذه الرواية بأنه: من أفضل الكتابات ثراء في أدبنا الإسباني، ومن أروع المؤلفات الروائية خلال الأعوام الأخيرة. نعم، إن فرنانث سانتوس كاتب حريص على إحكام صياغة عباراته، وينفحها تلقائية فريدة، بالغاً بها أسمى درجات الإيجاء الغنائى.

لكن هذه الصيغ التعبيرية الجميلة تكشف مضموناً هذيانياً، يقف وراءه ادعاء زائف بالتدين ممتزجاً بالغرائز؛ إنه صراع غادر بين الغريزة والتصوف يذهب إلى ما بعد الخرافة، إلى الإلهام المريع الذي يستبد بعصرنا الحالى: فالشهوة والوحدة والكذب والموت تفضح كلها زيف وبرود هذا التصوف الذى جعل في الرواية يتجرد بشكل مأسوى من دلالة الدينية المزعومة.

فتبدأ الأحداث في ليلة مقمرة عندما تشرع أخت "القديسة" - في ضمير المتكلم - في الحديث عن ظاهرة إغماء هذه الأخيرة، ثم زيارة الحاكم للدير، ثم انحراف الميول الدينية "للقديسة" المزيفة، ولقاء العشاق بين الراهبتين ليلاً -والذى لا يقلل استتاره من فظاعته- وغرابة مواقف الاعتراف، وهى كلها أطر مناسبة لما سيلى من أحداث، مثل مشهد الجراح الزائفة والتي يقع وزرها على الراهبتين، وإن تذرعت "القديسة" بكونها الأمل الوحيد للنجاة من الجوع والبؤس داخل الدير؛ ومثل الانتصار ثم الهزيمة

الماحة للتصوف الزائف في مجتمع مولع بالمعجزات، متأرجح بين الإيمان والشعوذة. قد يبدو من الصعب تلخيص كل ذلك دون إخضاعه لتحليل صارم لا نستبعد منه نقض الكاتب لمؤسسات القرن السابع عشر. إنها رواية تترك في نفس القارئ بصمة استعارية كبرى: فهي تلوح بالغموض الذي غلف قطاعات كبيرة في عالمنا المعاصر، ضلّت بعد نبذها لعقيدة تعتبرها خاوية من كل معنى، وإن ظلت هذه القطاعات عاجزة عن التخلص مما لتلك العقيدة من جاذبية وبهاء وروعة. أما جزيرة كابريو فهي إحدى رواياته التاريخية، وستصدي لها في الفصل التاسع والعشرين.

على مسار التأويل التاريخي : فرسان الفجر (1984)

في روايته فرسان الفجر يفتح السرد بشاهد مقبّر من أعمال ر.م. ريلكه، لا من قصائده، إنما من رسالة كان قد كتبها هذا الأخير إلى رودين، في 31 ديسمبر 1912؛ شاهدٌ يحمل تلميحاً إلى عبثية البطولة التي قامت عليها إسبانيا. فيوضح مسبقاً القصد من وراء الرواية. إنها استعارة تأول تاريخنا الحديث، إذ يعالج فيها زمن السرد الممتدة من ثورة أكتوبر 1934 حتى بدايات الحرب الأهلية. ها قد تحققنا ميل الكاتب إلى رواية التأويل التاريخي. فإذا كان بدأ بمعالجته للمشكلات الاجتماعية في الشجعان وأدان فيها الظروف القاسية -خلال الفترة المعاصرة لزمن كتابة الرواية (عام 1954)- التي يعانيها فلاحو قرية واقعة بمنطقة جبال ليون على مقربة من إقليم أشتوريس، فإن هذا الميل يأخذ في التحلي في كتاب ذكرى الأشياء بسبب تحرك نقده في زمن منقضى وعلى قاعدة من الخصائص المشكّلة لذاتنا التاريخية؛ ثم يشتد بروزاً في خارج الأسوار، حيث يغطي النطاق الروائي عصر الباروك في إسبانيا، ثم يتكثف وضوحاً في جزيرة كابريو، التي يعمد فيها المؤلف إلى الخيال الروائي لاستقصاء المشرق السياسي الاجتماعي الذي جاوزته إسبانيا إبان حرب الاستقلال، عندما تجمدت الحركة المعرفية التي سادت القرن الثامن عشر، والتي استمرت، كما يرى الكاتب، ممثلة في الليبراليين، حلفاء جوزيف بونابرت. في فرسان الفجر وقع اختيار الكاتب على بنية وأطروحة تقليديتين. وأتى فيها

ر. م. ريلكه : الأديب التشيكي الأصل (1875 - 1926).

رودين : النحات الفرنسي الشهير (1840 - 1917).

زمن السرد متفقاً وتطور الزمن التاريخي؛ مصوغاً في ضمير الغائب، أبعد ما يكون عن السرد السيكولوجي، وإن تميز بنبرة غنائية ورمزية في الوصف والتبعية، الموضوعى ظاهرياً، لظروف حياة الشخص الذي يجسّدون المجتمع المشار إليه. ويقوم حين هذه الرواية -وهو منتج "لاس كلدس" الواقع في عاصمة محافظة "دانية" والجبال المحيطة بها- بعرض ملاحظات، مألوفة في الأسلوب السردى لهذا الروائي، تكمّل رسم صورة الشخص. فهؤلاء أناس بسطاء الحال يتعمّون بثراء روحى كبير، ويكابدون ظروفًا متردية فى خدمة سادّهم من ذوى النمط الشهير في مرحلة انهيار المجتمع. ويكتسب تقسيم الصورة إلى مُستغلّين ومُستغلّين عمقاً بفضل النبرة الغنائية، والأساطير والرموز، وبخاصة الغموض الذى يكتنف الأبطال، هارّين وهريان. ويعرض هذا السرد ذو التأويل التاريخي -والذى لا يتخلّى عن التزامه الخط الوجودى الذى تدور فيه كل روايات هذا الأديب- نقضاً لجزء من تاريخنا.

بطريقة جمالية، تلخص بداية الرواية ونهايتها مقاصد الراوى المضمرة: لم تهبط الخيول الجبل فراراً من عطش أو جوع، إنما يدفعها مهماز فرمان ملثمين: الحياة والرغبة والموت. فأما الفارس الأول فكان مكسواً بريش أبيض؛ وأما الثانى فمغطى بمخمل أحمر؛ أما الأخير فلاوجه له ولا لون، وكان يشهر قبضته في السماء متوعداً. ففى هذه الفقرة المقتضبة، يعجّل الرمز بالخطاب التاريخي والوجودي: اندفاع البشر والأمكنة، في غمار صراع الأخوة، نحو الهلاك. إنه المسلك الذى سيصفه الروائي، في الفقرة الأخيرة من السرد، بالعبث: لم يعد فرمان الفجر يطأون الجبل الآن تحت ضياء القمر الرمادى الذى لم يعد يسطع سوى على صفحة عريضة من المياه الراكدة القذرة... وعندما تجف الأرض يقبل جمع غفير من الغرباء فينظرون إلى أعماق الوحل والأغصان التى لاتزال تستين من خلالها أطلال "كلدس"... ترقد كأميرة تحت حطام برج الأجراس الأصم الذى تنوء حجارتُه بثقل القرون... متلبسة صورة العذراء، تتأمل بوهن من حولها، بينما تسبح النجوم بعيداً، ويحرق بها الصراع، محفوراً على الجدران، واصماً الصمت والصدى وأجزاء من تاريخ وجب ألا يتكرر.

جوائز أدبية

الجائزة الوطنية في الآداب 1962 : خوان أنطونيو ثونثونيغي،
أكثر الكتاب المقروئين خلال ذلك العقد.

منح خوان أنطونيو ثونثونيغي (1901-1982) -أكثر الكتاب المقروئين خلال الستينيات- "جائزة ميغل دي ثربانتس" الوطنية، عام 1962، عن روايته الجائزة. وهي المرة الثانية التي يفوز فيها بتلك الجائزة بعد حصوله عليها من قبل في 1948 عن روايته القروح. إنه الروائي الذي حاز في جعبته أهم الجوائز الأدبية: "جائزة فاسـتيراث"، و"ألبارث كيتيرو"، ومن الأكاديمية الملكية للغة، وجائزة دائرة الفنون الجميلة بمدير، وجائزة مؤسسة الثقافة الإسبانية الأمريكية، وجائزة "لراغويستي"، عن مؤسسة ثربانتس.

كانت مجلة ريستا REVISTA (عدد أبريل 1962) قد تناولت بالتعليق الرواية الحاصلة على "جائزة ميغل دي ثربانتس"، عام 1962، في معرض الجدل الذي أثير حول "الجوائز"، والذي شتته بعض الإصدارات في مدريد. وتبنت المجلة رأى أشهر الكتاب المخضرمين، ومفاده أنه عندما يملك الروائي موهبة روائية حققة فهو يفرض نفسه على الرغم من كل الظروف المناوئة؛ فبعض الجوائز الأدبية في إسبانيا ليست سوى سياسة من قبل دور النشر ويعاني الجمهور من التضليل عندما يكرس وقت فراغه -مدفوعاً بحملة إعلانية محكمة- لا نحو الأدب الجيد بل التاج الأدبي الحاصل على جوائز تكون أحياناً من نصيب أعمال مبتدئة وقاصرة.

ولم تكف رواية ثونثونيغي في أية لحظة عن إثارة الاهتمام، فكان هذا في حد ذاته -وإن لم يكن المبرر الأوحـد- يعلى من قيمتها. فلقد حظيت رواية الجائزة بمكانة خاصة بين مجموع نتاج هذا المؤلف؛ إنها كتابة ساخرة، ييكارسكية، تعكس قطاعاً بعينه من الحياة الأدبية، قطاع الكتاب غير الموهوبين والصعاليك الذين يحتال عليهم ناشرون سفلة. عالم كامل من النقاد المرورين، والشخص الواهية المزاعم، والمغلوبة على أمرها (نقط "العبد" الذي يبيع قلمه كي توقع أعماله سيده متلهفة على لقب

"كتابة". بل إنها سخرية قاسية ولاذعة هدفها أن تكون درساً تعليمياً لكل الشباب (الذي يهديه ثوثونيغي روايته)، في شتى ربوع إسبانيا، المتبرم والمنطوي، الذي يحلم بالمجد الأدبي.

وإلى جانب السخرية، تحكى الجائزة، مع الاحتفاظ بالانزان البنيوي للرواية، دراما المحامي الوافد من برغش، والذي يهره النجاح الزائف لأولى رواياته، فيهجر مكتبه ويستقر في العاصمة، لينخرط في صراع عنيف كى يشق طريقاً له في الساحة الأدبية. لكنه سرعان ما يدرك - وإن بعد تحطم حياته - أن ما ينقصه فعلاً هو موهبة روائية حقة. والرواية مريرة، بل وضارية أحياناً. فهي تستعرض زمرة من الأنماط البالغة القبح، استعراضاً يسير على النهج الخيالي الذى سلكه ثوثونيغي في "أقاصيص وأكاذيب النهر". أما المنحى الآخر والمتعلق بمأساة المحامي الشخصية، فهو يتفق أكثر وثوثونيغي كاتب الروايات المطولة: آه من الأبناء! وإفلاس والخير الأعظم.

الأدب يحيل ثوثونيغي "فقيراً بدوره"

ولد خوان أنطونيو ثوثونيغي إى لوريديو فى الحادى والعشرين من ديسمبر 1901، فى بورتوغاليتى، فى بلباو (إقليم الباسك). وقد تحدث الأديب فى العديد من المناسبات عن نفسه وعائلته. درس الحقوق والفلسفة، وظل حتى قبيل الحرب الأهلية فى بلباو، فى سعة من العيش إذ كان والده رجل أعمال يملك بالإيجار واحداً من أفضل مناجم الحديد فى مقاطعة بيثكاييا؛ إلى أن كانت وفاة الأب فاستقر الابن فى مدريد مكرساً نفسه للتأليف الروائى، واستحال "واحداً من الفقراء" بفضل الأدب.

ومن بين الرواد الذين يعترف ثوثونيغي بفضلهم، الإسبانيان ييو باروخا وغالدوس. فالجزء الأول من نتاجه الأدبي يذكرنا بباروخا: نجد فى صوت ثوثونيغي، عند تصديه لموضوعات وشخص من إقليم الباسك، شيئاً من اللهجة الباروخية؛ ولاسيما هذه الطريقة الأفقية والمنفتحة فى السرد، والى تترقق غيرها الحياة والشخص - والى تناقض ذلك "العالم المغلق" الذى يتوخاه فى رواياته -، فتدفع بالقارئ إلى اعتباره خليفة لباروخا. ثم يقترب من غالدوس فى أعماله التى تدور أحداثها فى مدريد. فتجد حياة العامة بأجلى صورها، بميو وشائقة، تطل من صفحات ثوثونيغي، الذى يعتمد إلى تحميل شخصه نبرة غالدوس الواقعية. فلقد ساهم

غالديوس وباروخا في اعتلاء الروائي مكانه على الساحة الأدبية. وفي مؤلفه الذي يحمل عنوان "الرواية الإسبانية الراهنة"، الجزء الثاني، يقول خوان لويس البورغ عن ثوثونيغي: إنه خير ممثل لأتباع الرواية الواقعية الكلاسيكية. ذلك لأن إخلاصه للواقعية جعله يغلظ في تفادي اختبار أية صيغ جديدة من صيغ الرواية المعاصرة. أيكون هذا هو السبب وراء عدم كون ثوثونيغي كاتباً حداثياً؟

"الروائي الحق هو من يمتلك القدرة على التخيل"

في مقدمة روايته صفحتي الغاليات يقول الكاتب عن مهنته: لكي تكون روائياً عليك امتلاك قدرة على التخيل، أو قدرة على خلق عوالم منغلقة... فالرواية تنطوي على مشكلة بناء... إذ من ذا البانس الذي يبدأ روايته جاهلاً كيف يتمها! ولا شك في أن ثوثونيغي يمتلك مقدرة فائقة على التخيل. إذ تمكن في أشهر معدودات من كتابة عمل طويل، واحد من تلك الأعمال التي تربو على الخمسمائة صفحة. لكنه مع براعته في التخيل لا يتهاون أو يهمل الأسلوب. إنه أحد الكتاب الذين حرصوا على تضمين أعمالهم لغة مصقولة؛ فأخذ يهتم بانتقاء ألفاظه، واستخدام المصطلحات الحديثة التي أفرط في استخدامها في آه من الأبناء! لأسباب وجيهة.

ويتولد عن السهولة التي يخلق بها عوالم وشخصاً العيب الرئيسي لهذا الكاتب: الإفراط غير الضروري الذي تتضاعف به المعطيات والحوارات حول الأحداث، والتي يكون القارئ قد ألم بملاحمها الجوهرية. فعلى سبيل المثال، تكثر في الجائزة الصفحات التي تحمل حواراً بين أليخاندر ونيبيس، دون الإتيان بجديد حول ذاتية ودراما الشخص. هذا الأسلوب المتباطئ الذي دمغ روايته المطولة قد يكون أهم أسباب قلة حداثة أسلوب ثوثونيغي. ويجدر بنا أن نشير أيضاً إلى إشارته اقتباس موضوعاً لروايته من واقع الأعوام الأولى من هذا القرن، وهو عالم انقضى بكل جلاله، وغير مجدٍ عندما ينوي الكاتب الإشارة إلى عيوب مجتمع لم نعد نحسن شعر الآن أننا ننتمي إليه بحال من الأحوال.

أكثر من تسعة آلاف صفحة من النشر الروائي

قبل تأليفه روايته الجائزة كان ثوثونيغي قد وهبنا ما يربو على تسعة آلاف

صفحة "مكتفة ومطولة من النثر الروائي"، فإذا لم تكن الغزارة معياراً حاسماً عند تقييم نتاج الكتاب، فإنها، على الأقل، ليست بالشئ الذى نغفله. فهو الروائي الذى بمنحنا، من بعد باروخا، أكبر عدد من المؤلفات؛ إنه رجل احترف مهنته. فى الخامسة والعشرين من العمر، أصدر أول عمل له، بعنوان "بلباو: الحياة والطبيعة". فكان جانب القص القصير، الذى يكتسح فيه الخيال الحقيقة عند ثوثونيغى، هو أول ما نزل به حومة الأدب. وفى هذا العمل، يقدم ثوثونيغى مجموعة من اللوحات المصغرة عن الحياة والناس فى بلدته ضمنها شمائلهم.

ولقد أصاب النقاد بقولهم إن أفضل ما نبغ فيه ثوثونيغى القص القصير: "أقاصيص وأقاويل النهر"، وهو مجلد من أربعة أعمال، "بلباو: الحياة والطبيعة" (1926) - "ثلاث فى واحدة أوالشرف المغط" (1935) - "رجل كالصنم" (1942) - "رجلان بينهما امرأتان" (1944). والقصة هى خير تجليات ثوثونيغى، لأنها جنس أدبى تتناقض فيه عيوبه وتتألق فضائله. فكل ما يقى عليه الروائي من سلبات أساليب القرن التاسع عشر - البطء الممحوج فى تطور التيمة وفى الحوار؛ والميل إلى الإفصاح عن رأيه على لسان شخصه؛ وشئ من الواقعية التى تتخذ شكل ملاحظات مدونة أكثر من كونها إبداعاً حقيقياً - تغيب كلها، بوجه عام، عن "أقاصيص وأقاويل النهر". ففى هذه الأقاصيص، نجد الكاتب وقد أطلق العنان لفانتازياه الاستعارية العذبة، فتوصلت إلى تحديد ملامح شخص قبيحة، بل ومضحكة حيناً، تتفاعل فيما بينها داخل السرد بصورة لاتنسى.

أما أولى رواياته الطويلة فحملت عنوان شيريبى (1931)، تلتها شليكاندل (1940)، ثم آه من الأبناء! (1943)، وزورق الموت، وإفلاس، والقرح، وجرذان القارب. وإلى هنا كانت مدينة بلباو هى محور الموضوعات والمناخ. أما فى الخير الأعظم، وهذا الشتات الأسود، والحياة كما هى، والشاحنة العادلة، والصراط إلى الله، وسيدة على الأرض، والعالم يستمر، والجسائرة، فالأحداث كلها تجري فى مدريد، والشخص جميعهم من أبناء العاصمة.

من عالم الصيد والأعمال فى بلباو إلى اليكارييسك فى مدريد

يتوجب الحديث عن ملمح معاصر فى المسار الروائى لهذا الكاتب من ناحية الموضوعات والمعمار الفنى، بدءاً من روايته شيريبى التى لم تعد الآن تثير اهتماماً سوى لمناخها

"البلباوي" المنحصر في حقبة بعينها، وإن افتقرت إلى صياغة جيدة للشخص وللبنية، وختاماً بروايته الحياة كما هي أو العالم يستمر، حيث نجده وقد نجح في إحكام أسلوبه الفني إلى جانب تفوقه في رسم الشخص. أما إفلاس فهي واحدة من رواياته ذات الطابع "البلباوي"، بل هي من أهم أعماله على الإطلاق. وهي رواية صدرت في جزئين (دار نشر إسبانيا- كسالي، مجموعة أوسترال): الأول يتناول حياة داهون أو حياة الزهد، والثاني خاص بحكاية بياتريث أو الإقبال على الحياة. وتعكس الرواية عالماً محدداً: عالم الأعمال الصناعية الكبرى في بلباو، والتي يقوم عليها رجال أشداء يخالفهم حظ وفير. كما تعالج "إفلاس" مرحلة تاريخية بعينها: مرحلة انهيار اجتماعي، كان الكاتب قد خبرها جيداً. وأتاح له موضوع هذا العمل الفرصة لخلق شخصية نسائية قديرة: بياتريث.

وعلى الرغم من حصول روايته القرح على الجائزة الوطنية للآداب، فهي لا تشكل ذروة عبقريته الروائية. قد يعزى ذلك لكونها منيت بعيب أساسي: اعتراف ثوثونيغي في الأساس تأليفها كقصة قصيرة، غير أنه استطاع، عن طريق المط في التيمة فقط، الوصول بها إلى حجم الرواية. إذ إن لو كاس "الإسباني العائد من المهجر" شخصية مثيرة للفضول أكثر من كونها نمطاً إنسانياً؛ بل هي شخصية تكفي لكى يبدأ بها سرداً وإن ظلت غير مؤهلة لتيمة تشغل 209 صفحة. لكنه، في الأخير الأعظم، يشق بحرى جديداً برواياته التي يستوحى تيماتاً وشخصياتها ونطاق أحداثها من مدريد. فلقد كُتب هذا العمل، وكذلك هذا الشتات الأسود والشاحنة العادلة، بهدف حمل مغزى أخلاقي إلى القارئ. غير أن ثوثونيغي عندما يعمد إلى النبرة الأخلاقية يفقد صدقه، لأنه يعيش في عالم ضيق، وبالتالي فإن ما يستخدمه من تيمات ما هو إلا رؤوس موضوعات تفتقد العمق والحكمة المتبصرة. فيبدو المغزى الأخلاقي في هاتين الروايتين عارضاً ومستعاراً، دخيلاً على عادات وسمات الشخص المألوفين في رواياته. ولا تحوى روايته الحياة كما هي والعالم يستمر أية مفاهيم مبتكرة. فهما مجلدان في جنس "روايات الشطار" (البليكارمك) الفرعي، يتلقان أحياناً، وبلا سابق إنذار، في الهزلية، فيقدمان غير الأحداث والشخصيات نقداً اجتماعياً أكثر واقعية وصراحة؛ نقد ينصب على عيوب ثلاثة يأخذها الكاتب على العامة: المغالاة في الاهتمام بكرة القدم والسينما والسياسة؛ كما يتضمنان انتقاداً لمجتمع يهتم بالطبقية بصورة مقززة.

وضمن هذا التصوير للحياة والناس، يفرد ثوثونيغى مساحة كبرى للشبهوات الحسية، فقلما يتجو منها أحد؛ على الرغم من أنه يرى فيها ضعفاً إنسانياً دنيئاً، فيكثر من وصفها بشكل مثير وممّجوج.

مرارة الكاتب وتشاؤمه

يكشف قصور الشبكة السيكلوجية الداخلية للشخص وطريقة وصفهم وتصوير الأجواء انطلاقاً من الواقع الخارجى، عن افتقار ثوثونيغى إلى عقلية معاصرة، ويفضح ميرر نظرتة المريبة للعالم ولا سيما للإنسان. فمعظم شخصوه ضحايا سلبين لذاتية مغرضة، يجهلون القوى الإيجابية الحافزة الكامنة فى النفس البشرية، وهم لذلك بلا قوى تؤهلهم للتفوق على النفس. وفى ذلك، يقوم الأديب ببتير الحقيقة، ويسوقنا لنسأله بنبرة إدانة عما جعل هذا المبرر الأخير يقف وراء الصورة الباهتة لما عَرَض من مظاهر إنسانية عديدة. فبحذق بالغ نجح الكاتب فى وصف طرائقهم فى الحياة، ما يحفزهم، كيفية موتهم، ولكنه لا يكاد يشير إلى سبل كفاحهم لإثبات ذواتهم.

أما آخر روايات ثوثونيغى، أنشى ثرية (1970)، فتطرق موضوع المرأة فى المجتمع المعاصر، فى مقابل صورة المرأة التقليدية. وهو دليل إضافى على اهتمام هذا المؤلف بحال المرأة، اهتمام جسده فى شخصيات رواياته.

سلبادور غارثيا دى برونيدا

الجائزة الوطنية فى الآداب 1963 عن رواية شاهدة على التاريخ

منحت الجائزة الوطنية فى الآداب (1963) لرواية موضوعها حال شباب الجامعة الإسبانية خلال الثلاثينيات. وكان مؤلفها، سلبادور غارثيا دى برونيدا، قد انضم إلى قائمة الروائيين عام 1961 بروايته وحدة الكونيثا، التى تناول فيها آخر الحروب الأهلية، من خلال المغامرة التى يعيشها الملازم الكونيثا، ضابط فى إحدى الكتائب التابعة لسلاح الفرسان.

وتؤلف كل من مفترق كارابنشيل -الجائزة على الجائزة الوطنية- ووحدة الكونيثا جزءين من ثلاثية تحمل عنوان كتب رتمارس، إذ يدعى الأديب أنه ألف هذين العملين، الوحيدين اللذين نُشرا حتى الآن من المجموعة المذكورة، فى منطقة رتمارس -معسكر حربى غرب مدريد-، منطقة ينبت فيها الرتم: أرض رحيبة وفقيرة

وجميلة؛ كما ادعى احتواءهما على أخبار من سير ذاتية لمختلف رفاق الجيش، وهم ممن عاصروا حقبة درامية من تاريخنا الوطني. ومفترق كارابنشيل هي الثانية في ترتيب الثلاثية لكنها تتناول فترة زمنية سابقة لتلك المعالجة في وحدة الكونيثا، وتروى -بشفرتها الرمزية- الحزن التي واجهها الشباب منذ انهيار دكتاتورية برعمو دي ريرا [في نهاية العقد الثالث من هذا القرن] ووصولاً إلى الهجوم والدفاع الذي استبسلت فيه ثكنة "لامونتانيا" خلال أيام شهر يوليو 1936 القائضة.

ويحكى برونيدا في كلا الجزئين أحداثاً معيشية: ومن ثم فكلتاهما رواية شهادة. غير أن وحدة الكونيثا تحمل طابعاً أعمق من السيرة الذاتية، بما أن البطل مثله كمثل برونيدا نفسه - ضابط في كتيبة سلاح الفرسان، ويحمل ليسانس الحقوق والفلسفة والآداب، ويتفق روحياً والكاتب بشكل كبير. ويتضح ثراء التكوين الإنساني والثقافي للمؤلف في هذين العملين، لما يتخللهما من معرفة تفصيلية بكل الأجواء التي تدور فيها الأحداث. إذ ربما أسهم تقلده وظائف دبلوماسية في مختلف البلدان في تناوله موضوعاً طالما أثار الجدل وطالما روي من زوايا متعددة، متخذاً موقف مراقب الأحداث أكثر من كونه كاتباً مدوناً لها أو طسرفاً معيها.

أما مفترق كارابنشيل فهي قبل أي شيء رواية تاريخية؛ تأريخ روائي يبعث في قوة مناخ الحياة الدراسية أيام الجمهورية الثانية والعام الأخير من الحكم الملكي السابق عليها. وأما الحيوية التي يبعث بها المؤلف مسرح الأحداث فقد تكون أهم مزية في العمل برمته: أروقة جامعة سان برناردو العريقة، وهي تمسج بالهرج والمرج في أيام الإضراب؛ الحلقات الفكرية؛ السكون والعزلة في بيوت الطلبة على ربوة الصنوبر حيث البنايات الأنجلوساكسونية المتشائخة وسط الطبيعة القشتالية؛ ثم الصخب والفرنجة في حلقات السمر الفكري في مقهى "لاغرانخا إلينار"؛ الحياة التي استقطبت الطلاب في مدريد أثناء تلك الأعوام. وعلى الرغم من أنه لا أهمية للشخص في حد ذاتها في رواية مفترق كارابنشيل، فإن مجرد وجودها يخدم البيئة العامة للعمل، إذ تتفاعل مع الأزمة التي نزلت بالحياة الجامعية وقتذاك. فليس بناميرا أو باكو سلفادور أو المعلم دون مريانو أو نويشت أو سوارث أو حسي الكونيثا بشخص مكملة بما يكفي للنهوض بالدور المنتظر منهم في الأحداث. بل يجوز القول إن هذا التاريخ المروي يسعى إلى أن يكون وثيقة عما لم يكن منه بد، الحرب الأهلية،

لأن برونيدا استطاع في الحقيقة أن يصور بجدارة سلوك مختلف الطبقات الاجتماعية خلال تلك الفترة. فتظهر الأرستقراطية البورجوازية في حفلات الشاي في "ساكوسكا"، تنعم بعيشة رغيدة، بعيدة كل البعد عن مشكلات إسبانيا الاجتماعية والسياسية آنذاك. كما تظهر الدوائر الفكرية الجمهورية اللاهية التي لا تجتمع لغير التعليق على آخر ما صرح به الجنرال بريمو دي ريبيرا أو آخر ما نشر من مقالات أورتيغا إي غاسيت، غير عابثة لشيء، وهو ما يبرر سخرية الكاتب بقوله عن مدريد إنها كانت مدينة المرح والطمأنينة. كما يظهر بيت الطلبة، مقر الشعراء وراغبي العلم، مهد الـ F.U.E (الاتحاد الجامعي الإسباني) أول اتحاد جامعي غير مختص وغير سياسي، والذي انشغل بحلم "جامعة أفضل"، ولكنه سرعان ما عجز عن التأقلم مع النظام الملكي، وحمل على عاتقه مهمة إفشاء حالة من القلق من شأنها أن تدفع الطلاب نحو أخطر أنواع التطرف. وقد يكون أبلغ تعبير عن هذا الأمر ما طرأ على شخصية باكو سلغادو من تغيير.

ثم تقدم لنا مفترق كارابانشيل طرفاً مناقضاً للسابق، العالم السلمي لألكوينشا والقس سفوينشا، اللذين يفضلان إسبانيا تقليدية ومتدينة، لتشبعهما بقيم سلبية-إيجابية، تحثهما على النضال من أجل الاحتفاظ بأصالة إسبانيا. إنهما عالمان متناقضان، يقع بين رحاهما إنريكه بناميرا في الجزء الثاني من العمل، إذ يتساءل:

- أيهما على حق؟ أيكون ذاك الطالب اللامع أم هذا القس الممل سفوينشا؟

فما يقدمه برونيدا من مشاهد من حياة الشخص وحواراتها التلقائية يستنتج القارئ الفطن "كيف ولماذا" قامت الحرب الإسبانية. إذ يسأل الكولونيل ثونيغا زوجته، في بداية الرواية، قائلاً:

- ماذا يريد الطلبة؟

- كما ترى، سقوط بريمو دي ريبيرا. بل أكثر من ذلك... ما هم سوى أدوات يتم تحريكها بمهارة، وهنا ممكن الخطر.

أما الاتجاه المخالف للدين لرجال اليسار الجمهوري فيظهر في الحوار القصير بين إنريكه ونونيث:

- دقت الأجراس إيذاناً بموعد القداس. دفعوا، فقاموا، فدفقوا من الباب الصغير إلى الكنيسة.

فسأل إتريكه:

- وما هي مأساة هذين؟

فأجابه نويث:

- ليس ثمة مأساة سوى الروتين الكاثوليكي. يتوجب تحرير الشعب من هذا البؤس الكاثوليكي، من ذلك العالم القائم الذي ابتدعه القساوسة. ويتوجب العمل من أجل خلق إسبانيا مريحة ومتفتحة وحررة، وهذه هي مهمتنا.

ومع ذلك ليست أى من تلك المعطيات محدّدة بشكل واف بحيث تسمح للقارئ بتتبع حبكة المقابلة بين الإسبانيّتين، اللتين تزدادان اختلافاً وعداوة فيما بينهما.

أما وحدة الكونيثا فهي أكثر من مجرد رؤية تاريخية موضوعية للحرب الإسبانية. فالبطل يعيش مغامرة تاريخية بروح رومانسية تنغرس عميقاً في الأحداث وفي البشر المحيطين به إبان الحرب، وفي الطبيعة الإسبانية التي يصفها بذوق رفيع إذ تشكل بدورها جزءاً من هذا السرد الإنساني. فإن بدت أحياناً العواطف ناعمة، بخلاف ما تقتضيه الأحداث الحسرية، فذلك يعكس إيجاباً انفعالات إنسانية أخرى أكثر غزارة وثراء، تسمو بانفعالات الحرب إلى مستويات أعمق. ولقد تذكر أحدهم عند قراءته لوحدة الكونيثا -ولأسباب وجيهة- كُتِبَ مؤرخى عهد اكتشاف أمريكا، لأن هذه الرواية، على غرار تلك الكتب، تخلق "جغرافيا تاريخية سياسية حربية"، ولأن الشعر ينصهر بغزارة في السرد الذي يشتمل أيضاً على عناصر الطبيعة -كما أسلفنا الذكر- إلى حد الإفراط، ولا سيما في الجزء الأول من العمل؛ لذا فقد يجد الجمهور العادى من القراء صعوبة لأول وهلة في متابعة المغامرة التي يرويها غارثيا دي برونيثا.

تبدأ وحدة الكونيثا بتمهيد مليئ بالملاحظات، على طريقة الكتابات الكلاسيكية، يمهّد بها المؤلف لمواجهة القارئ بشخصية الملازم الكونيثا، بطل العمل. وينقسم فيها مسرح الأحداث إلى أقسام ثلاثة: الأيام والليالي المنقضية حول الضيعة، ثم إقامة خاطفة في مؤخرة الجيش ومعركة نصر إبره.

فهذه الحملة العسكرية التي طالت لأشهر شهدت أحداثاً جساماً أحالت الحياة خلال تلك المدة جحيماً متواصلاً: نصف الجسر في إحدى الليالي التي قضاها الجند على مقربة من الجرف؛ ساعات الهدنة التي صيغت بنودها في أحد خنادق العدو، ثم

الفيضان الذى أحدثه ارتفاع مفاجئ، فى منسوب المياه. أحداثٌ كثيراً ما تحدث، حتى يتبدى لنا الموت والمعاناة والهموم الإنسانية فى خطوط أساسية وتلقائية. ففي مشهد الخندق، تغيب الاستعارة وتتجسد الحقيقة. وإليها أيضاً قد تعزى قلّة الإشارات إلى أسباب الحرب والعداء بين الفريقين الإسبانين المتحاربين. ويؤكد أحد الشخصيات (و هو قائد من أصل نمساوى، يناضل فى صفوف الوطنيين): نحن الوطنيين نناضل جميعاً من أجل حرية وكرامة الإنسان. وإن صرح خلسة أحد القواد إلى زعيم إحدى الفرق الدولية بأن ما واجهوه من قوات فى الثامن عشر من يوليو لم تكن سوى عصابة من القتل على الرحمة، يدفعها الحقد ونظريات المتطرفين الزائفة: اقتل القساوسة يموت الجوع.

وتختتم الرواية بنبرة رثاء على كم الدمار والموت الذى خلّفته الحرب؛ وبفطنة وواقعية يؤكد الكونيتا: إذا كانت الحرب أمراً صعباً فلن يكون السلم بالأمر الهين. أما صورة إسبانيا العريقة، القاسية، المتفتحة، البسيطة، الفقيرة، التى يحياها غارثيا دى برونيدا على صفحاته، وصورة المقدرة العسكرية للرجال ذوى المزاج السلتي الإيبيري فتتناقضان بوضوح وصورة مدريد المرحية والأمنة فى سنى الجمهورية، والتى جسدها فى روايته مفترق كارابنشىل. هذان الكتابان هما ما نعرفه من ثلاثية ريمارس، وهما، ولا شك، إضافة أدبية جديدة لموضوع الحرب الأهلية.

جائزة بلانيتا 1968 من نصيب مانويل فراند

عن رواية بين الواقعية والسيكولوجية

رواية تتطلب تحليلاً دون تقيد بقواعد معينة. فأن نقول عنها كل ما لا يمكن أن تكونه هو أسهل من أن نعرفها. فهى ليست مجرد سرد سيكولوجى، أو نص من الواقعية الجديدة السائدة آنذاك، أو عمل فكبرى، أو حتى أحد أشكال الاتجاهات الجديدة للرواية الإسبانية التى أدرجها أندرس بوش تحت الواقعية الكاملة، وإن بدت، بوجه من الوجوه، قريبة من ذلك.

لقد أصاب مانويل فراند بوضعه هذه الرواية موضعاً وسطاً بين الواقعية والسيكولوجية: فرواية والليل فوق كاهله تجمع بين الأمرين دون تحديث فى التقنيات

وإن تحللها نحو من أسلوب "التشويق" - كظهور المحافظة المتخمة بالماء - ومظاهر أخرى تحمل سمات المقال الصحفي.

وهو كاتب يتواءم مع معاصريه من "الواقعيين الجدد": يعالج حياة البسطاء، منتخباً "فقراء" المدينة أبطالاً لعمله، محاولاً الغوص في مشاعر وأفكار شخوصه لإبراز بساطتهم المأسوية. فحال فراند كحال كثير من الكتاب غيره، يتبنى "لاعتقاد الراسخ باحتواء حياة البسطاء على كنوز ثمينة تنم عن جوهر الإنسان، قبل أن تغطي عليه أنماط وعادات ثقافية بعينها؛ كما يحاول اكتشاف الأنساق السلوكية الأولية للشعب الإسباني. ففي الليل فوق كاهله، تيرسو هو أكثر الشخصيات بدائية ومأسوية. رجل حاقد، أضرب به ما يملكه من قوى كامنة. وإجباطه الناجم عن إخفاقه في تحقيق مجال أفضل للعيش هو مبرر سلوكه المتجهم وصرامته. وببساطة مخيفة، يقدم لنا الأديب أزمة الإنسان: "الحارس الليلي" الذي يخرج من بلدته تاركاً وراءه كل شيء، ويصر على جموده أمام ذكرى زوجته وأبنائه، بينما يجد متعة جمّة في الانغماس في العدمية، فيقول: كلنا ابن أبيه وأمه، ويصبح كيفما أخرجاه إلى الدنيا. إنه رجل يخلو وجوده من أية لحظة حانية، بينما هو يعتمد التقوقع في وحدته، اللهم إلا عندما تدفعه غريزته نحو تلك الخادمة، أو عندما يعتريه الخوف من مغبة تعديه على ذلك الكهل الوديع، كاسترو، الحارس الليلي الذي ربما كان لديه أحفاد، والذي سبه بدعوته إياه حمامة النور.

وكاسترو يجسد مظهراً آخر من مظاهر ضيق العيش، بنفسيته المناقضة لنفسية تيرسو؛ فهو منفتح وبسيط، يعجز عن تحقيق ذاته أمام زوجته لقلّة ثقافته، وضآلة شعوره بضرورة الطموح إلى "التفوق على نفسه"، ويصدم في شخصية ابن أخيه، الفتى المتمرد، فيلجأ إلى كوخ "الحارس الليلي" ويتبادل معه آراءه البدائية عن الحياة. وفقط بعد أن تقع حادثة ينفلج بما يزرفه تيرسو من دموع على جثة الفتاة، ويتتابه الإحساس شيئاً فشيئاً بالعمق والاندحاش، فيكشف عن مشاعره الحقيقية بصدد استحالة إصلاح ما حدث: أعتقد أن كل شيء مقدر سلفاً، منذ مجيء الإنسان إلى هذه الحياة. إذ كان يتحتم أن يواجه تيرسو هذا الحدث - ويعلم الله وحده لماذا - ربما لكي تلقى الفتاة حتفها. ولأن فراند يعلم علم اليقين أن شعبنا لا يواجه الحقائق المريرة للحياة بحس مبتذل، تبدأ روايته في اكتساب قوة انفعالية مضاعفة عندما يكف الشخص عن الإشارة إلى الأزمت الحاضرة التي تشغل اهتمام الصحافة، ويعتزمون مواجهة المأساة والموت ببساطة وواقعية.

وأمانة فراند هنا لا تشوبها شائبة. فهؤلاء البسطاء الذين يملكون حساً عميقاً بالحياة يتفاعلون بتبصر كبير. فتقرب الرواية بالتالي من الواقعية الكاملة كما عرفها بوش. إذ إن فيدي، البواب، الشخصية التي يقول الكاتب إنه انتزعها من الواقع نفسه، والتي وإن يشوبها في البداية مغالاة وصخب، تكتسب في الصفحات الأخيرة بعداً إنسانياً، عندما تتأمل مغزى الأحداث: كان يتوجب توخي الحكمة، وإن كانت هذه لا تتأتى سوى بضرب من ضروب الإيمان. إنها واحدة من تلك الليالي التي تكلم فيها فيدي بجديّة، في محاولة منه التعبير عما يعمل في نفسه. إذ كان موقفاً بافتقاده للفصاحة والوضوح اللازمين للتحدث في مثل هذه الموضوعات. وفيدي، في الواقع، كائن يشعر بالسأم لما تعانیه الإنسانية من كروب، ويصل بقلقه إلى ما وراء الواقع الحسى. فإن كانت الشخصوس التي ابتدعها فراند تبصر الغموض الكامن في هزلية مختلف الأشكال الوجودية التي يطرقها، فشخصية البواب هي أكثر الشخصوس تبصراً من بين من يسري والليل فوق كاهله.

ولد مانويل فراند في أشيلية عام 1926. ودرس الفلسفة والآداب، وعمل محرراً في جريدة ABC، وصحفيًا حرّاً في لا كُذورنيث LA CODORNIZ. وهو هاوٍ للرسم: تروقه كتابة الروايات الساخرة. أما والليل فوق كاهله فهي روايته الثانية؛ الأولى كانت المعسكر الآخر التي نال عنها جائزة "إيسندا دي مونكادا" (1966).

أوج رواية الخيال العلمي

خوان خوسيه بلاتس:

الجائزة الوطنية 1968 عن رواياته في الخيال العلمي

جنس أدبي يتوافق والملاحم الرئيسية للمجتمع المعاصر. يتوجب تدارسه كظاهرة في علم الاجتماع أكثر منه مبحثاً في النقد الأدبي، بما أنه يمدنا بمعطيات نفيسة تساعدنا على تفسير العصر الذي نحياه. هذا النوع الأدبي، الذي "يستبق المستقبل"، ويقتضي الانفصال عن إنسان وعالم ما قبل الثورة العلمية. فضلاً عن كونه شاهداً اجتماعياً على شكل جديد من أشكال مشاركة الجموع في الإبداع الأدبي، عن طريق مؤلفات الخيال والفانتازيا، سمى هذا النوع من روايات التسلية القادرة في الوقت ذاته على اجتذاب قطاعات عريضة من القراء العاديين. وقد يقال إن رواية الخيال العلمي تناظر تلك الطريقة التي تفهم الأدب كصراع إيديولوجيات. على الرغم من ذلك، وبعيداً عن موضوعات هذا الجنس الفرعي السردى، فإننا نجد فيه مفهوماً جديداً عن الإنسان والحياة وحضوراً قوياً للأزمات التي يبدو أنها ستهدد البشرية مستقبلاً.

الفانتازيا الفكرية بدلاً من الدينية

بدأ تأليف هذا النوع الأدبي بخاصة في أمريكا الشمالية حيث بلغ أوجه بعد الحرب العالمية الثانية. ويؤصل البعض هذا النوع راداً إياه إلى "مغامرات ماركو بولو"، ثاني الكتب المطبوعة؛ كما أثبت علماء الأجناس أن هذا النوع من الروايات الخيالية، أو بالأحرى العلمية - بصورة أو بأخرى، تبعاً لمفهوم العلم في مختلف الأحقاب التاريخية - يواكب تطلعات الإنسانية، ومن ثم فمن السذاجة رد هذه الظاهرة إلى رغبة الناشرين في الربح وحدها، وإن كان العنصر التجاري عاملاً أساسياً في تطورها.

لمزيد من الدقة، علينا تقصى بداية هذا الشكل الجديد من الرواية الخيالية في أواخر القرن الماضي ومطلع الحالى. إذ كانت الفانتازيا حتى ذلك الحين تمضى في عالم الأطياف والأشباح الفكرية أو الروحية، وعوالم الشياطين والموتى - وكان هذا الأخير مصدراً إيحائياً خصباً

لكتاب الرومنطيقية-، حتى آن اوان استبدال عوالم السحر الغامضة بأخرى قابلة للاستيعاب عن طريق الفيزياء والرياضيات. فجاءت الفانتازيا الفكرية لتحل محل الدينية، وإن كانت كلتاهما تجتهد في شرح وتفسير معضلات الوجود، بل ومعضلات كل منها، والتي قد يتعذر على الإنسان فهمها. وتزامن انتصار العلم على الإيمان مع التطور الرهيب في مجال العلوم الوضعية، عندما اكتشف الذكاء البشرى أن الكون أكثر غنى مما تخيل العقل، وأن الحقيقة أكثر تعقيداً مما ظنت النظرة الإنسانية.

ويعد جول فيرن أهم مؤلفى الفانتازيا العلمية، المصوغة ضمن قوالب جغرافية واختراعات مذهلة، تعكس العالم المغلوب على أمره والمتدهور، وفيها تبدو ممكنة كل المغامرات المستحيلة في الوجود الإنسانى الواقعى، ودانية كل اليوتوبيات العلمية التى استحالت حقيقة فى زمننا.

يكفى الاعتقاد فى الفيزياء والرياضيات

تعين الانتظار حتى عام 1895 ليظهر أول سرد من نوعه يعد تحفة هذا النوع من أدب الفانتازيا الخالص فكراً، تحت عنوان آلة الزمن، لمؤلفه هـ.ج. ولز، الذى ولد فى إنجلترا عام 1846، ودرس علم الأحياء فى جامعة لندن. ثم أدى به ميله إلى العمل الصحفى إلى ممارسة الصحافة فى شبابه، وأثناء إعدادة المادة العلمية، كان يشق طريقاً لموضوعاته وأفكاره التى سيستغلها فى نسج لوحاته عن المغامرات المستقبلية للبشرية، منطلقاً من التقدم المذهل للعلوم الفيزيائية والرياضية. ويعرض ولز تصوره لكل غريب وعجيب دون اللجوء إلى غيبىات دينية أو الشعوذة، أو حتى إلى شعر أو رمزية، مرتكزاً على شئ وثيق الصلة بالواقع، أى التقدم العلمى. فكان يكفى الاعتقاد فى الفيزياء والرياضيات لكى تصبح هذه المغامرات الخارقة ممكنة، وتكتسب عند القارئ مصداقاً كافياً. فإن أخذنا على الكاتب مغالاته فى الخيال، واستسهاله استباق الأحداث نظراً إلى التقنيات المتاحة فى عهده، نظل فانتازياه -رغم إفراطها- منطقية، أو على الأقل، قابلة لأن يستوعبها المنطق.

تجلى فى الرواية الأولى سمة مهمة هى التى ستطبع "الخيال العلمى" وتميزه عن بقية أشكال أدب الفانتازيا الأخرى. فعند طرحهم للعلم الحديث كموضوع للخيال، يظهر مؤلفو هذا النوع رغبة فى عدم الانفصال عن الواقع إلا فى حدود معينة، فى محاولة منهم لاكتشاف ذلك الواقع، وتوسيع مجاله، بواسطة الخيال وليس بالانفصال

عنه. وعلى هذا، فأساس الخيال العلمي، في نظرهم، أنه خيال منصهر في واقع. وفي هذا الاتحاد بين النقائص تضرب جذور عظمته وقصوره.

وفي مؤلفات ولز جذور الموضوعات المحورية التي يدور حولها هذا النوع الأدبي: رؤية مستقبلية، واستكشاف عوالم غريبة، وغزو مخلوقات فضائية لكوكب الأرض. ولقد استلهمت بعض هذه الموضوعات في سيناريوهات أفلام سينمائية عن الخيال العلمي. أما مشوار ولز فلم ينحصر في إبداع مؤلفات الخيال العلمي، بل تحولت به عبقريته الإبداعية إلى التصوف، والإصلاح الاجتماعي، مضمّنةً هذا الجنس الأدبي الفرعي أيديولوجية طاملاً صعب تقبلها. غير أن هذا الاتجاه، الذي ظهر به ولز في آخر مراحل حياته، سرعان ما وجد سبيله إلى الفناء.

بين التفاؤل و الهوس

لقد أفاد من ولز خلفاؤه؛ ف مالكوم جيمسون، وهو من أفذاذ مؤلفي هذا النوع، تخصص في سرد الحروب الفضائية. أما راي برادبيري فيتناول المسألة بسخرية في قصص من المـرّيح، مستبدلاً الاعتقاد في التقدم العلمي بالطرفة؛ ثم ألف فرانيس كارساك روبنسن الفضاء، وطرح كل من موراي لينستر في الكوكب المنسي، وبريان أليس في حرب شعواء، الهوس والمحال، بنبرة تذكرنا بكافكا والغرف الموصدة والمتباينة في أحجامها، والتي تباعد بينها مساحات يسودها جو من القلق؛ فليس قبل بلوغنا منتصف كتاب أليس ندرك أن هذا كله إنما يدور داخل مركبة فضائية. فداخل ذلك العالم المغلق، انعدم الشعور بوجود عوالم أخرى، بل بوجود الكون بأكمله. فربما كانت صورة الحياة المغلقة على نفسها على سطح ذلك الكوكب الخيالي ترمز إلى الحياة البشرية.

عندما يولى هذا النوع الأدبي اهتماماً بتدفقات الخيال، فليس مستغرباً عليه إفراز كتاب من أمثال أ. فان فوت، الذي يتسلط على أعماله هوسه بوجود حياة طبيعية وحيوانية في الفضاء، أو إسحاق أسيموف الذي يصور التنافس بين الكائن البشري والإنسان الآلي، مجسداً ما قد يحقق بالبشرية من خطر داهم من جراء ما ابتدعته من آلات. وعلى نفس هذا الخط، نجد كلود فاريتي في روايته محكوم عليهم بالإعدام، حيث يطرح في النوع لأول مرة، الإبداعات الشيطانية لشعاع الموت.

سليات هذا الجنس الفرعي

نشأ الخيال العلمى فى حقبة (1895-1928) كان فيها الروائى الحق محباً للجمال، فكان يعيش إلى حد ما على هامش عالم الواقع، وينشغل بخلق عالمه الداخلى الخاص به. إذ لم يكن أى من الكتاب العظام يهتم بالفيزياء أو علوم الفضاء أو الرياضيات. مما جعل هذا الجنس الأدبى، الخيال العلمى، يعانى من قفر شديد على يد مؤلفين مغمورين. ورغم انفتاح هذا النوع على عالم رحب لانهاى، ظل مكبلاً بانفعالات ساذجة، مقصوراً فى أغلب الأحيان على مخاطبة عقلية أو عواطف فتية فى الثانية أو الثالثة عشر من العمر. لذا ظل هذا النوع الأدبى يناسب مجلات التسلية الموجهة لقراء محدودى الثقافة، واتخذت الرواية شكلاً شبيهاً بروايات العصابات فى شيكاغو، حيث يحل فيها الصاروخ الفضائى محل السيارة "الكاديلاك". وطالما نالت رواجاً سلع بيعت تحت شعار "الخيال العلمى". وقد دعا البعض إلى اعتبار الخيال العلمى ميثولوجيا الحاضر، بفضل ما يحمله من إمكانات لانهاية للحلم، وخيال يتخطى العلم متلاعباً بالمتناقضات، وإن كان نادراً ما يحقق الأهداف المرجوة منه. إذ كان الهروب إلى كواكب أخرى وأزمان قاصية سيراً لعجز الكاتب عن أن "يتخيل"، بشكل متسق وفقاً لمقتضيات العلم، أراضى وأحقاباً دائية. حتى إن عقيدة الإيمان بالتطور العلمى فى حد ذاتها، والى تبدو وكأنها التحرير الأكبر للإنسان، هى التى كثيراً ما تخفى عجز المؤلف عن الإلمام بأسباب العلم المعاصر. ولا شك فى أن التخصص السائد فى وقتنا الحالى يحول دون أن يعلم الإنسان، ولو بشكل مبسط، شيئاً عن آلات تكنولوجية يستخدمها فى حياته اليومية. وهذا الأمر، إن أعد القارئ لتقبل تلفيقات الخيال العلمى، فهو لا يزيح عن كاهل المؤلفين مسئولية أن يتحروا! صدق ما يدلون به من معلومات علمية. ومن هنا نلمس بوضوح ضرورة أن يسعى هؤلاء الكتاب، من خلال جهد منسوق، لجمع ثقافة علمية جادة ومعرفة وثيقة بالواقع الذى يعيشونه. فلم يتحقق هذا سوى فى حالات معدودات، لذا فإن توقع ميثولوجيا تملأ وجدان الإنسان المعاصر لم يزل حلمًا واهياً.

أنحو التدهور ؟

عرفت رواية الخيال العلمى حقبة ازدهار من 1962 إلى 1965، كنتيجة لتطور

البحوث الذرية. فأضيفت موضوعات جديدة إلى الموجودات سلفاً. ولقد غزا هذا النوع الأدبي إسبانيا متأخراً، عن طريق الترجمات التي عكفت عليها دار نشر إداسا EDHASA، وبدأ، منذ الستينيات، يجد لنفسه مؤلفين فيها، أبرزهم خوران خوسيه بلانس، الحاصل على الجائزة الوطنية لمؤلفات الخيال العلمي عن روايته الجراد⁽¹⁾. وإن ظلت أمريكا الشمالية بؤرة هذا الجنس الأدبي الفرعي، وقد يعزى ذلك إلى كونها أقل من أوروبا التصاقاً بالتراث التقليدي، ولسهولة تقبلها للأحلام عن المستقبل الذي قد يساعدها في محو حقائق إنسانية راسخة. إن جو تلك المؤلفات الأمريكية متفائل بشكل عام، يفوح منه الإيمان بإمكانات العلم وبالتطور كعامل مفيد للإنسانية، كما أنها تكاد تخلو من القلق بشأن ما يحويه عالم اليوم من أهوال. ففى أفضل الظروف، يشجع محتواها السردى على الاهتمام بالعلم كعامل لإغناء الثقافة الإنسانية التي من شأنها إمداد إنسان المستقبل بملاحم جديدة تفتح أمامه آفاقاً أرحب. وعلى هذا، يجدر بنا أن نذكر مؤلفي الخيال العلمي بعبارته هراقليط: المستيقظون يعيشون جميعهم في عالم واحد، بينما الحالمون يعيش كل منهم في عالمه الخاص. فإذا حرصت الأحلام المتعلقة بواقع الإنسانية مستقبلاً على الارتباط بواقع العالم وطموحات الإنسان، سيصير الخيال العلمي أداة للتعمق وليس للتبسيط الإنساني.

الهوامش:

(1) خوران خوسيه بلانس: الجراد، مدريد، دار نشر ألياندا، 1967.

رحيل روائي عظيم : إغناثيو أليكو

(بيتوريا ، 1925 - مدريد ، 1969)

أعماله

في الخامس عشر من نوفمبر 1969، توفي فجأة إغناثيو أليكو، أحد روائي "جيل الجسر" الذين وإن لم يخوضوا الحرب الأهلية، عانوا ويلاتها صغاراً، فقاموا الحرمان في فترة ما بعد الحرب، زمن التقشف وبطاقات التموين والخبز الأسمر، ثم ذهبوا إلى الجامعة في الأربعينيات، فكان أن ذهب إغناثيو بدوره إلى جامعة شلمنقا حينما كان أستاذ الفن بها دون أنخل دي أبرايث، وهو من نفس بلدة الكاتب، فضلاً عن كونه صديقاً مقرباً لعائلته، وكثيراً ما شوهدا معاً يتزهدان في الواحدة ظهراً في "الميدان الأعظم" - الشهير في المدينة - أو جالسين يتحاوران في أحد تلك المقاهي ذات الطابع القروي. ولم يكن أليكو في أي وقت "طالباً نجياً"، سواء في شلمنقا أو في مدريد التي التحق بجامعة بعد فروغه من عامه الجامعي الثاني، وإن فشل فيها في الوصول إلى الليسانس. ولكن تلك السنين كانت حاسمة بفضل ما كونه من صداقات مع أقرانه آنذاك من أمثال سانشيث فرلوسيو وميداردو فرايلي وألفونسو ساستري، الذين كانوا يؤمنون بأهمية الانشغال بالأدب وعقدوا العزم على القيام بحركة تجديد في الرواية والقصة القصيرة والمسرح.

ولقد شهدت المجلات الجامعية والنشاط الثقافي في كلية الآداب بمدريد تفتح براعم جيل شاب عايش أفراده بحماس -إبداعى أكثر منه علمى- فترة تنقلهم بين قاعات الدرس، يخالجهم شعور بضرورة انضمامهم إلى الحركات الثقافية التي كانت تحتل الطليعة في أوروبا آنذاك. ولقد شارك إغناثيو أليكو في ذلك المناخ، على الرغم من ميله إلى الاختلاط بطبقات العامة، لولعه بالجوانب التي تخفى على العين غير الثاقبة أو غير الحساسة لالتقاط الكنوز الإنسانية الكامنة تحت مظهر البسطاء من الناس. وتجنب في أعماله النبرة المتعالملة أو البحث عن شخص "مشقة"، واتجه إلى اكتشاف الفلسفة الشعبية الأصيلة التي تحفظها العامة، ممن لم تلوثهم بعد أنماط وعادات المجتمع

الاستهلاكى. إنه واحد من قلائد الروائيين الإسبان الذين ذكرهم الناقد ألبيريس ضمن ملاحظاته على كتابنا "الواقعين الجدد" فى الخمسينيات. فالأدب الإسبانى كان اكتشف منذ القدم ملامح قوة وكرم فى القطاعات الدنيا من مجتمعنا. وألديكوا، كواحد من هؤلاء الأدباء، كشف النقاب عن ذوات ثرية مسترة تحت ظواهر الهمجية والعنف. كما اكتشف، بحس الكاتب المعاصر، تقلبات المصير بين الإحباط والقوة. غير أن الشخص لا تتوقف على الطريقة الأوروبية الشائعة- لتفكر فى حالها فيما يتقلبها القدر، إنما ما تعيشه من واقع إنسانى، وما تعانيه من ضيق العيش، هما اللذان يفضحان ما تكابده، عبثاً، من إحباط ورغبة فى حياة أفضل.

ثم يكن أديكوا بكاتب يرتجل، إذ لم يؤمن يوماً بالرواية الارتجالية، على الرغم مما قد تلقاه من نجاح حميد. ويرى أن نظم العمل السردى رسالة أخلاقية. ولقد صاغ إبداعاته فى ثلاثيات؛ أولها خصصها للشخص ذات الطابع الإسبانى الأصيل: الحرس المدنى والفجر ومصارعى الثيران؛ والثانية لرجال البحر؛ أما الثالثة فلرجال الصناعة والمناجم. ومن هذا المشهد العريض لم يستطع إنجاز إلا روايتين ضمن الثلاثية الأولى، وعنوانهما: بريق الدم ومع الريح الحارة؛ واثنين من الثانية: غران سولى وقبس من حكاية ما، ولم ينجز شيئاً من الثلاثية الأخيرة. ويبدو لنا جلياً اختياره لعالم محدد وأناس بعينهم وإشكالية بذاتها، فيقول فى إحدى المناسبات: وضعت ولازمت فقراء إسبانيا نصب عيني، ليس بدافع التعاطف أو التحيز، إنما لإيمانى بوجود واقع إسبانى غليظ وحنان فى آن، واقع ربما لم يظهر بعد فى رواياتنا. كما لم يكن أديكوا مؤلف روايات اجتماعية، بيد أنه تناول ثلاثة ملامح للشعب الإسبانى، الصبور الجلد، الذى يتحمل بأس شظف الحياة، الذى يتكسب رزقه بالكاد ممتنعاً بعض الحرف. وتكتسب هذه الأعمال أهمية خاصة عندما تتعلق بجوانب أساسية فى حياة الشخص المبتدعين؛ حتى إن ألبورغ قال إن المؤلف يهتم فيها بأبعاد مهنة الفرد كقيمة فى حد ذاتها. إنها: عماد الحياة، فالإنسان هو العمل، والعمل بمثابة لحم الإنسان ودمه. حتى إن إغناثيو أديكوا أراد لمؤلفاته أن تكون "ملحمة عن المهن الكبرى..."، غير أن كتاباته لم تجسد هذا الملمح الذى لم يكن بأي شكل من الأشكال ذا فضل فى كونه كاتباً مكرماً، إذ بلغ هذه المترلة بفضل أعماله السردية وشخصياته المفعمة بالحياة النابضة وما تجسده من واقع. قال أحدهم إن روايات

أليديكوا ليست أكثر من مجرد سلسلة من السرد المتناسق. قول نلمس صدقه في روايته بريق الدم ومع الريح الحارة. ففي الرواية الأولى، تنطلق الأحداث من الموقف المأسوي لمصرع ضابط الحرس المدني، وإن لم يكن لهذا الحدث أهمية في تطور العمل الذي يدور حول حياة خمسة رجال جميعهم من ضباط الحرس المدني، وحياة زوجاتهم الخمس المحتجزات في القصر الخاوي والمنعزل في الريف، حياة خشنة ومملة تنحطم على صخورها يوميا آمال صباهن. وتكمن قوة الدراما، فعلا، فيما تعانيه تلك النسوة من آلام وخيبة، في حين تباعد السنون بينهن وبين الشباب، فيما يتطرق السرد، في صورة كونتربوينت، إلى ذكرى جميعية السنوات المنقضية. والكاتب يملك خبرات حياتية ضخمة يؤسس عليها شخوصه المستخلصة كلها من واقع البشر؛ موليا اهتماما خاصا في هذه الرواية لمعالجة الشخوص النسائية: مثل شخوصية منسولس رمز الأمان والصفاء، وهاريا رويث التي تتوق للعسل، وإرنستا المتمردة، وكارمن الفظضة، وفليسا التي يرونها مقدار ما يحمله بعضهن من كراهية ويؤلمها حزن أخريات. وهي شخوص ذات وسم إنساني عميق، يظهر كل منها مرسوما بدقة داخل إطاره - فمنهم المغلوب على أمره تحت وطأة الحياة القاسية، ومن هو أكثر جلدا وانطواء -، إذا أصابتهم كارثة سارعوا إلى التضامن فيما بينهم جميعا، تأكيداً من الأديب على أن هناك دائما حيزا للحنان: وجدته فليسا بزواجها من رويث، الذي طالما اعتبرته شجرة عملاقة تحتمي بها؛ أما منسولس فوجدته في الخير والحس المدني؛ وهاريا رويث في محاولتها ممارسة عملها القلم ثانياً؛ ثم وجدته كارمن في إصرارها على التمسك بالأمل في العودة يوما إلى المدينة. وكأن أليديكوا يصوغ لنا في هذه الرواية حكمة مؤداها: علينا بالصبر دوما، حتى ولو لم يبد لنا مخرج من مأزقنا.

أما مع الريح الحارة فهي أقرب إلى أدب الرحلات. إذ تروى لنا رحلة فرار أحد الفجر - بعد قتله أحد أفراد الحرس المدني - عبر قرى قشتالة. ولا يبدو ما يعانيه البطل من عذاب ذا أهمية مقارنة بما في الرواية من مشاهد، أبطالها شخوص ذوو سمة "باروخية" وطابع "بيكاريسكي" تقليدي؛ رواية تعج بأناس خشن الطباع ومنعدمي الهوية، وإن أترعوا بالمعان الإنسانية الفياضة؛ معان تتناقض فيما بينها من خلال النبرة المأسوية للمجرم الفار وما يعانيه من خوف؛ نبرة تبلغ الذروة عندما لا تتحاسر والدته البطل على التستر عليه لأكثر من ليلة واحدة، عشية تسليمه إلى السلطات.

عقب هذه السلسلة من روايات "الأرض"، نشر ألديكوا أول جزء من ثلاثيته "البحرية"، بعنوان غران سولي، ونال عنه جائزة النقد (1957). ويتفق كثيرون على كون هذا العمل أفضل مؤلفاته، ربما تقديراً منهم للمجهود الفني المبذول في بناء عمل كامل داخل الحيز المحدود لزورق صيد يتجه نحو أعالي البحار. فلقد تعتمد المؤلف اختصار مسرح الأحداث ليثبت قدرته على إحياء صنوف من البشر انطلاقاً من موضوع صغير. وتتركز أهمية الرواية في الثراء السيكولوجي للشخص و لغة السرد وما يزرع به العمل من معارف بحرية. وإن شكل هذان العاملان الأخيران عقبة في وجه كاتب روايات "الأرض" لعدم اعتياده المفردات اللغوية التي وجب أحياناً أن تتخذ شكلاً تقنياً صرفاً. وأرى شخصياً أن أهمية الرواية الحقيقية هي ما تحويه من أنماط البشر: مثل مكاريو هاتيو، وطاهي الزورق الذي يقول إن مهنتي هي أسوأ مهنة في الدنيا... فأنت في نظر الجميع سارق يوم تشكو نفاد الزيت أو البصل؛ ومثل شخصية القبطان، سيمون أوروثكو، الذي يموت بشكل مفاجئ ولا معقول مطحوناً تحت الشباك. وهو رجل بمعنى الكلمة، ينضح إنسانية وقوة، عاشق لعائلته؛ يأمل في ترك البحر يوماً، ولكن الأرض كانت تضيق أمامه بما رحبت، وهو، عند احتضاره، لم يتلفظ سوى بكلمات أربع: ربي، هاريا، أولادي، البحر، ليصمت إلى الأبد وسط ذهول أفراد الطاقم.

ومن الجوانب الأخرى التي تستوجب الدراسة في ألديكوا أسلوبه. فهو صاف، محكم، يمكن أي كاتب جاد مثل ألديكوا من تحديد موضوعه وصوغه في دقة.

فارس القص القصير

يحمل بنا تقصى سيطرة ألديكوا الفعلية على الأسلوب والسرد في قصصه القصيرة، التي وجد فيها البعض ملامح من أسلوب تشيخوف، ورتشارد ف. ألن، والإسباني كلارين (1852-1901). فقد التزم الكاتب خط القص القصير منذ تأليفه عشية الصمت (1955)، وحتى طيور بادن بادن (1965)، مروراً بانتظار من الدرجة الثالثة (1955)، والقلب وثمار أخرى مرة (1959) وجواد المصارعة (1961) والركن الطبيعي (1962)، والطيور وخيال المائة (1963). وفي 1972، بعد وفاته، نشرت أعماله القصصية الكاملة.

أما مشاعر التضامن والحنان التي طلما دمغت نثر ألدريكسوا، فتجدها في كل هذه الأعمال: بدءا بقصة العامل البسيط في سانتا أولايا دي أتيرو، وختاماً بقصة لاعب البوكس يانو سانشث الذي كان عليه كسب أولى جولات احترافه من أجل أبيه وكبرياته، وأخته وآمالها، ووالدته وصفاء بالها، دون إغفال الحنان الفياض في الحوار بين بروونيثا وهارتين اللذين يقرران العودة للقرية بعد محاولتهما البحث عن عمل في المدينة. ولقد سأل أحدهم الكاتب عما كان يدفعه دوماً للاختباء وراء شخصه، إذ لا تحوى أعماله رأى شخصي، لاعتماده دائماً تقنية غير مباشرة في السرد، يصعب على الناقد معها استخلاص موقف الأديب الذي لم يحاول من جانبه قط برهنة شيء أو تأكيد فكرة ما، بل كان جل همه أن يصف، بشيء من الشفقة والحنان، حال فقراء إسبانيا الذين ما زالوا يحملون بداخلهم دفء الإنسانية.

ابداعات كاتب تقليدى رامون سوليس

خصائص نشره

روائى لم تكد تعالجه الدراسات الأدبية؛ لم يقحم نفسه فى أية جماعة أو يشهد مرحلة التكوين ضمن أى جيل أو مدرسة أدبية؛ عاصر كلاً من لويس كاستريسانا، وألفونسو ألبلاه، وتوركوأتو لوكا دى تينا، وأنا ماريما ماتوتى، وخوان غويتيسولو، وكونشا ألوس، ولويس برينغير، ورفائيل سانشيث فرلوسيو.

روائى تقليدى، لم يحاول افتعال تقنيات أو موضوعات سردية معينة، وتهرب من مخف الموضة السائدة فى السرد آنذاك، ناشداً التيمة فى التاريخ الشعبى لوطننا؛ يؤثر الكتابة بعيداً عن الأضواء، متفادياً إثارة الصحب، حتى لفتت مؤلفاته أنظار النقاد.

ونثره البسيط والمتواضع، المجرد من الادعاءات، وسرده الألقى، ذو البنية الروائية المميزة لرواية القرن التاسع عشر؛ وغياب التحليل النفسى على نهج فرويد؛ والأبطال غير المتسقين بل والمتناقضون والبدائيون؛ وطريقته الاستقصائية ذات النبض الإنسانى، المتنايئة عن كل أشكال الرواية الناقمة أو المحتجة، كلها أمور تحبط من يتلقفون الأعمال الأدبية بحشاً عن "كتاب-حدائين". فتتوجب قراءة أعمال رامون سوليس بأناة للوقوف على أبعاد صورة المواطن الإسبانى غير متقلبات الأحوال الفعلية وفطرته الثابتة التى طالما تغلب على المناحى الأخرى. بل تتوجب قراءة أعمال سوليس للوقوف على حقائق عن البيئة والتاريخ والعقلية والأحداث والمناخات، والتى لا تكفى جميعها للإحاطة بالعنصر الإسبانى إذا ما عزمنا التوغل لبلوغ جذور هذا الجنس العريق.

أعماله الروائية

إن مقدرة رامون سوليس الإبداعية ليست بمجرد قدرة على التخيل، فكان لزاماً

عليه الاعتماد على دراسة الواقع والملاحظة وجمع البيانات وتأمل الحياة. وثمة ما يبرهن على ذلك في ظروف حياته السابقة على تأليفه أفضل رواياته: قرن على الأبواب، الحاصلة على جائزة بويون (1963)، إذ كان الأديب قضى أعواماً طويلة في دهاليز السجلات بقادس، والمكتبات والمتاحف، وساعات وساعات في دارسة وثائق عن ذلك المعبر بين قرنين، أثناء إعدادهِ أطروحته للدكتوراه: "قادس، وأول برلمان"، التي نال عنها جائزة "فستيرنات" (1959). ولقد تقدم بهذه الأطروحة بعد حصوله على ليسانس العلوم السياسية، رغبة منه في إحياء واحدة من لحظات التحول البارزة في تاريخنا، متسائلاً: ماذا كان وراء تلك الفترة المليئة بالاضطربات؟ ومن أين انبعثت تلك الطريقة الجديدة في النظر إلى الحياة، والشعور بالوطنية، وإصلاح التعليم والصحافة، والعدالة الاجتماعية والسياسة؟ ففي الإجابة عن تلك التساؤلات كانت تكمن فحوى تلك الحقبة، والتي كانت متغيب بالقطع عمن يحاول الاعتماد على الشخص وحدثهم في بعث التاريخ. أما حس الروائي المرهف الذي يتمتع به رامون سوليس فجعله، أثناء تدارسه لحال المدينة، يكشف المناخ الذي انبعث منه الإشكالية الإنسانية التي توجب عليها مواجهة القرنين التاسع عشر والعشرين. فالحياة الاجتماعية في قادس وحال أهلها خلال سني الحكم النيابي، وأحوال التجارة آنذاك والحياة العسكرية، والنواب بل والأحداث اليومية، كانت كلها تصلح لحبكة رواية تاريخية كبرى. من هنا كانت أطروحته، المكتوبة بطريقة السرد الاجتماعي - وقد أقر غريغوريو مارانيون بأنها تذكره بشر غالدوس - صالحة كتمهيد ووثائق لرواية قرن على الأبواب التي نشرها بعد ذلك بأربع سنوات. ويتقاطع في الرواية سرد الحكاية

في العصور الوسطى، كانت مجالس الحكم النيابي تضم طبقة النبلاء وممثلين عن الكنيسة والشعب. وعقد أول مجلس في أراغون عام 1263. وفي فترة الاضمحلال، ما بين القرنين السادس عشر والثامن عشر، كان دور هذه المجالس شكلياً. وفي 1812 منح الدستور تلك المجالس صفة شرعية، وفي 1837، تشكل مجلسا الشيوخ والنواب. وعقد أول برلمان إسباني في 24/ 9/ 1810، في جزيرة ليون على مقربة من قادس، ليعقد بعد ذلك في قادس نفسها ثم في مدريد. وكان انعقاده بمثابة الخطوة الأولى على طريق الليبرالية في البلاد. كما كان من أهم إنجازاته إلغاء التعذيب ومحاكم التفتيش.

غريغوريو مارانيون (1887-1960)، طبيب وكاتب إسباني. له مؤلفات كثيرة في مجال العلوم والطب والآداب. ألف دراسة تاريخية مطولة انطلاقاً من آرائه العلمية.

الحافلة لإحدى الحقب والمأساة التي يواجهها بعض الشخصوس بسبب تباین
انتماءاتهم الجسلیة والعقلیة. وینجح سولیس أیما نجاح فی إعطائنا الانطباع
الآتی: اندثار قرن، فیما تلوح عقلیة جدیدة فی خضم الفوضى. وفی هذه الروایة،
تمشد المعطیات التاریخیة، إذ یبدأ السرد بوصف الأطفال وهم یلعبون ببراءة فی
حدائق بلدة "تشیکلانا"، ثم یتحول فجأة لیتناول حیاة عائلتین من التجار
"إدیرا" و"غروبه"، اللتین تجسدان أنماط وعادات الحیاة فی قانس حینذاك، من
منطلق "موقعهما المتفوق" نظراً إلی مستواهما الاقتصادی. فی حین یصور الآباء
والأبناء المشكلة الأزلیة للصدام بین الأجلال، والذی یحتم بسبب اللحظات التاریخیة
المتأزمة. ولا یقف سولیس بمنأى عن فتنة تلك المدینة الساحلیة الی قنب علیها
الریاح من كل حدب وصوب، حیث یتطور التبادل التجارى إلی تبادل
أیدیولوجی؛ وحیث تزدهر - بعد انتهاء عصر محاکم التفتیش - أولى جماعات
التصوف الدینی المتحل. ولم تكن تلك المدینة "الكوزموبولیتانیة" لینقصها جو العلوم
التحریریة، ولا سیما الطب الذی یعالجه المؤلف تفصیلاً ولتذكر، فی هذا الصدد،
تلك الصفحات الفریدة الی یعدد فیها أنواع الجبابرة، وبداية انعقاد الحلقات
الأدیبة علی يد المتفرنسین، وحمی اللیرالین للحریة، واندثار الفكر العتیق عن النبالة،
والتنظیمات المناهضة للإكلیروس واتجاهات الفلسفة المعرفیة، والعملیة التعلیمیة، إذ
كانت "مشكلة إسبانیة هی فی المقام الأول مشكلة تعلیم"، واستقلال مستعمرات
أمریكا اللاتینیة علی يد إسبان أو أبناء إسبان ولدوا فی تلك الأراضی. وكان مسرح
الأحداث علی هذا الوجه بالتحدید بما حواه من دراما - الطاعون، والحصار
الفرنسى - مهیئاً لاستقبال "المجالس النیابة" الی كانت متقلبة، أيام الحرب مع
نابلیون، فی سعیها لإیقاظ حس سیاسى جدید لدى الشعب. وعلى الرغم مما تنبض
به صفحات الكتاب من حیاة - إذ إن بطل الأحداث هو مدینة بأكملها - إلا أن هذا
الأمر لم یطغ علی مغامرات الشخصوس الرئیسیة فی الروایة، مثل: تشانو إدیرا الذی
یرفض الرضوخ لقیود المجتمع العتیق، والدائم القلق، وغیر الراضی عن نفسه أو محیطه؛
وإسابل غروبه، الی تمثل تشانو الحب الرومنطیقى والمستحیل، وهی المرأة الذکیة
والمضحیة الی نجحت فی إثبات شخصیتها بفضل تمسكها ببعض القیم؛ وخوان
غروبه الذی یتعذب بسبب أنانیة والده؛ وكایتانو وكاتالینا؛ والعدد اللانهای من

النساء اللواتي مررن بحياة أصغر أفراد عائلة إديرا، بكل ما حملته مسن حفاوة الشعر والشهوة؛ ثم جيل الآباء المكبلين بتقاليد اجتماعية واهية، ولا سيما إصرارهم على التدخل في تخطيط مستقبل أبنائهم وترتيب زيجاتهم واختيار مهنتهم. ويدع الروائي الأحداث تخبر عن نفسها، ليغوص هو في المنعطفات الجديدة للحياة في قانس في فترة بين القرنين، منتهياً بالغوص في بحور السلالة الإسبانية العريقة، بحسبها الملتهب بالحياة وإنسانيتها العميقة والصبور والمثالية.

في عام 1953، نشر رامون سوليس الخوزية الجميلة⁽¹⁾، وفي 1957، الذين لا يعرفون السلام⁽²⁾ التي احتلت المرتبة الثانية من جوائز بلاتينا، واقتبسها للمسرح خوسيه ماريان تحت عنوان تصيح القردة صباحاً. وإن لم يُعتمد الكاتب كأحد مبدعي الشخصيات إلا في عام 1962، بصدد روايته غريباً ينبت العشب. وهي رواية هجرة، تخلو من نبرات الرومنطيقية والشعارات الاجتماعية والسياسية، محاولة اختراق الثراء الإنساني لرجال الشعب الإسباني المناضل، تتبعهم في هروبهم إلى الخارج تنقياً عن عمل. ويجسد كل من الأعسر وهاريتين شخصيتين واقعتين يدعى الكاتب أنه صادفهما ذات مرة أثناء رحلة عودته بالقطار إلى إسبانيا، وتناهى الشخصيات عن أية تعقيدات، ولا تطرح أية جدلية عدا اعتمادها على أيديها الخشنة من العمل وشرفها الذي تواجه به المحن: إنهم رجال بمعنى الكلمة، لا يقبلون لمواقفهم تبديلاً، يصمدون أمام التأويلات الأيديولوجية التي مازال يعتنقها الذين نُفوا إلى الدولة الجارة، شديداً والغيرة على حريتهم الداخلية، شيمتهم الشك والعناد. ومن خلال ذكريات هاريتين يصور الكاتب الحياة في إحدى قرى سيرا، وحال أهلها الذين قاسوا ألواناً من الحرمان والمعاناة. وللرواية نكهة واقعية كبيرة إذ تزداد المعلومة المحلية ثراء عندما يضيف سوليس إلى السرد عمقاً عاماً ويباعد بينه وبين الواقع الفعلي المحدود.

ومن أبرز ما ألفه الكاتب بعد فروغه من نشر روايته التهريب⁽³⁾ (1965)، روايته صياح المدجاجة، التي ترجمت إلى الفرنسية والاندالماركية والسويدية. موضوعها إسباني صميم: "مصارعة الثيران". وإن لم يتناول الأديب هنا مصارعة الثيران بما يصحبها من بهاء وقوة ودراما، أو ما يحيط بها من انفعالات

¹ تحت عنوان صياح المدجاجة ترجمها د. محمود علي مكي إلى العربية .

عاطفية أو فكرية، إنما يصور فشل من يحققون في إثبات نجاحهم في حلبة المصارعة القاسية. كما ينشغل فيها رامون سوليس بالحديث عن الأرض والعادات والأنماط المختلفة والنساء وتربية الثيران إعداداً للمصارعة، فضلاً عن مصارعة السديوك، دون إغفال ما ينطوي عليه هذا المناخ العام من شراسة المخاطرة؛ إذ يفترش مسرح الأحداث دراما أرض الأندلس حيث تقع فصول قصة إنسانية: حكاية مصارع ثيران عظيم - كارمونا - له تاريخه الحافل بالانتصارات، يجتهد لإخفاء فشله إثر إصابته في حادث يجعله عاجزاً عن الإتيان بهويته الفضليين: المصارعة والحب. لكن ما حبكة الرواية سوى حجة لإقحامنا في الثراء الداخلي لحياة الشخص: كارمونا ومأساة نجاحه المستحيل، وأوليا، زوجه الغامضة، المحيرة والعميقة، صاحبة الحس المسيحي القوي الذي نمت في أرض عامرة بالطقوس الوثنية المتوارثة والهمجية. وشخص سوليس النسائية تتفق وفكرته الشخصية عن المرأة. فتجسد كل من إيسابل وأوليا صورة المرأة الإسبانية المثالية في نظر رجال وطننا: نساء قويات، رقيقات، يحملن غائراً ومسم الحس المسيحي بصدد الأخلاق والزواج؛ وهناك، من ناحية أخرى، الفتاة الشجاعة التي تشتعل شهوة وصبا، ونساء المتعة اللاتي لا يعقلن لغة أخرى سوى الإتجار بأجسادهن. ومن بين شخص سوليس النسائية، نجد شخصية أوليا هي الأقوى، لما يكتفها من غموض ولعشقها الطاغى للأرض، عشق ترجمه بشكل خارق إلى شجاعة وحسم، تنساضل بهما دفاعاً عن حبه لكارمونا، ومن ثم تقبل وجود سوزان في بيتها، وحيدة وحريصة على عدم افتضاح فشل زوجها، المصارع ذي المجد البائد، الثمل اشتياقاً لنيل الإعجاب، والعاجز عن النسيان. إن أبلغ ما يؤثر بنا في رواية سوليس هو البعد الإنساني في شخصية كارمونا. وكان المؤلف قد صرح ذات مرة أن "الحنين" يخلق أدباً مؤثراً، وهو ما يتحقق في صياح الدجاجة، إذ نلمس إلى أي حد يمكن لذلك "الحنين" أن يكشف عن جوهر شخص، وبذرة أرض ثرية بالتفاصيل كأرض الأندلس.

في 1968، صدرت لرامون سوليس مجموعة قصصية قصيرة بعنوان "البحر ونفخ الريح"⁽⁴⁾، حيث يبلغ "الحنين"، المترج بنبرة غنائية وشعرية، مستويات غير مسبقة في رواياته الأخرى. وإلى جانب ما تحويه هذه القصص القصيرة من

"حـنـن"، فهى تبرز قيمة آمال المشردين، المستحيلة ربما، ولكنها دائما تداعب قلوبهم. وليس هذا المنحى، فى نتاج الكاتب، بوليد الصدفة. أقدم سوليس على تجربة جديدة ومختلفة فى التصفية. فهو يتوقف فيها عن السرد الأفقى وعن التيمة المستفيضة الجوانب. فتأتى الرواية بسيطة الحكمة، مقتبسة من حياة العامة فى إحدى المدن الريفية، حيث الكائنات البشرية تقاسى شظف العيش ولواعج الحب. وتحمل شخصها ومناخها الدرامى ما اكتشفه ألبيريس من ملامح الواقعية الجديدة فى رواياتنا. على كل حال، دائما ما تعود بنا الذاكرة إلى تلك الرواية القوية والعميقة: صياح الدجاجة.

الهوامش:

(1) رامون سوليس : الخورية الجميلة من مجموعته الأعمال المختارة ، مدريد ، المصبعة الاسبانية ، 1972.

(2) رامون سوليس : الذين لا يعرفون السلام . فى الأعمال المختارة ، المرجع المذكور .

(3) رامون سوليس : التهريب ، المرجع المذكور .

(4) رامون سوليس : "البحر و نفح الريح" ، المرجع المذكور .

الرواية النسائية

قليلاً ما اهتم النقد بالروايات التي تؤولفها نساء. فأول دراسة عنها لم تظهر إلا عام 1954، أي بعد أربعة عشر عاماً من نجاح رواية *عدم* لكارمن لافوريت. وجاء هذا النقد ضمن مقالة لخواكين إترامبساغواس بعنوان "الروايات المعاصرات"، المنشور في مجلة "الكتاب الإسباني" (مايو، 1959)، وعرض فيه مشهد التنازع الروائي للكاتبات من النساء حتى ذلك التاريخ. كما نشرت "كراسات أمريكية"، عدد 118 (سبتمبر - أكتوبر، 1961) مقالاً آخر ذا طابع عام أيضاً، "الروايات الإسبانيات اليوم"، بقلم أولغا برجيفالنسكي إي فريير. بعد ذلك بعامين، نشرت ثيليا برتينسي في مجلة "أسونانتي" دراسة بعنوان "ملاحظات مقتضبة عن الرواية النسائية الإسبانية" (19 مارس 1963). ولم يتعد آنذاك اهتمام الصحافة بتلك الظاهرة الاعتبار الاجتماعي، أو الفلكلوري، إن صح التعبير.

ظهور ثلاث عشرة روائية حتى 1960

يعد كم الروايات النسائية التي صدرت منذ ظهور *عدم* معياراً بشكل كاف. ففي الفترة ما بين 1945 و 1960، قامت أربع عشرة روائية بنشر أول أعمالهن: كارمن لافوريت بروايتها *عدم* الحاصلة على جائزة نادال (1944)، والتي، في عام 1979، صدرت طبعتها الخامسة والعشرين؛ وروسا تشايل برواية *ذكريات ليتشيبا بايه* (1946)؛ أولاليا غلبارياتو، بروايتها *الظلال الخمسة*، التي احتلت المركز الثاني في جوائز نادال (1946). وطبقاً لتاريخ مولدهما، تنتمي الكاتبتان الأخيرتان إلى نفس الجيل. فروسا تشايل التي ولدت في 1898 أديبة أصبح لها بدءاً من عام 1975، عدد وفير من الدراسات النقدية. وقد عملت في شبابهما بمجلة "الغرب"، ثم عاشت بعد الحرب الأهلية في منفاهما بالأرجنتين حتى عودتها منه بعد 1975. وتقوم رواياتهما جميعاً على استدعاء الماضي، وبالتالي فالسرد عندها يحتوي على درجة عالية من طابع السيرة الذاتية، فضلاً عما يتخذ بالفعل من أعمالها شكل المذكرات الشخصية. أما أولاليا غلبارياتو -من مواليد مدريد عام 1905-

فهي، من الناحية العملية، روائية صاحبة رواية واحدة، الظلال الخمسة، بما أنها فيما عداها لم تكتب سوى بضعة أعمال قصصية قصيرة. وتحوى روايتها المذكورة نبرة غنائية قوية وجوانب جمالية متميزة، وإن لم تحظ للأسف بالمكانة التي تستحق.

أما آنا ماريا ماتوتى فغزت الساحة عام 1948 بروايتها آل هايل؛ تلتها سوسانا مارك في 1949 بروايتها نينا، وإن اشتهرت أكثر بوصفها شاعرة؛ وقد انضمت إلى الواقعية الجديدة في السرد بروايتها الثانية شيء يموت كل يوم (1955). ثم صدرت لمرثيدس فورميكا، في 1950، أولى رواياتها مونتي دي سانشا، وتتناول فيها حال مدينة مالقة الجمهورية إبان الحرب الأهلية. وكانت الأديبة -من مواليد قادس 1918- قد أقبلت على الكتابة الروائية إلى جانب ممارستها للمحاماة. وفي نفس العام وبنفس التيمة، صدرت لها المدينة المفقودة، كما صدرت لها في 1963 رواية بعنوان التماس. أما إلينا كيروغا فنالت جائزة نادال (1950) عن أولى رواياتها، رياح الشمال، وستصدي لها تفصيلاً لاحقاً. ثم نشرت إلينا سوريانو روايتها الصيد (1961)، وفيها تسمو بموضوع الرواية المحوري -قصة حب بين رجل وامرأة- إلى الرمزية ساعية إلى التنقيب في الذات الإنسانية. ويرى ألبرغ أن هذه الرواية عمل سردي عن العادات الاجتماعية، بحيث لا يهم ما بها من شخص بقدرة ما بها من أجواء بيئية. وفي حديث لها نشر في EL POBRECITO HABLADOR (عدد 7 مايو 1988)، صرحت سوريانو بأن ميلها إلى التأليف الروائي قد تولد بخاصة من قراءتها لأعمال هؤلاء ممن اعتبرتهم مثلها الأعلى، أي مبدعي القرن التاسع عشر وبدايات العشرين: فلوير، دوستوفسكي، تولستوي، غالدوس، ولاسيما ستندال. وقد تلى صدور الصيد، نشر ثلاثيتها امرأة ورجل (1955)، المكونة من: شاطئ المجانين، والسراب، وميديا 55. ولا يستمد تواصل الثلاثية قوته من تطور الحكايات في حد ذاتها إنما من الموضوع الرئيسي -انعدام الحب الذي يوفر السعادة- والذي يتحول هنا أيضاً إلى رمز. ولقد اعترفت الكاتبة أثناء الحديث المذكور، بأنها تقدم، من خلال هذه الروايات الثلاث، ثلاث حالات متباينة عن فشل العلاقة الإنسانية الأساسية، أي العلاقة بين المرأة والرجل؛ ففي الأولى تعرض حالة فشل قصة حب لم يقلر لها حتى أن تبدأ؛ وفي الثانية، تصف ما يعانيه الحب بين

* إصدار أدبي إسباني يحمل اسماً طريفاً: "البائس الفصيح".

الأزواج من سأم وتدهور؛ أما في الثالثة: فتحي الأسطورة القديمة عن المرأة التي تقتل أبناءها بسبب غيرة الزوج، والرجل الذي يهجر زوجته جرياً وراء طموحاته. وتعني إلينا سوريانو بأسلوبها أيما عناية في كل مؤلفاتها التي يظهر فيها أيضاً حب الروائية الكبير لبسطاء الناس. ويتحول استدعاء الزمن من خلال الذاكرة إلى شبه بطل مطلق لأعمال هذه الأدبية التي تتمتع بحس سردي راقٍ تبرز فيه بعض ملامح السلبية الوجودية، ممتزجة بمهارة الخيال والنبرة الغنائية والطرفية. ولقد توقفت الكاتبة عن نشاطها الروائي تقريباً بعد تأليفها لهذه الثلاثية، وقامت في 1969 بتأسيس مجلة أدبية تحمل اسم "إل أوروجايو" EL URUGALLO، التي رأسها حتى 1975. وبعد ذلك بعشر سنوات، حققت نجاحاً جماهيرياً، لا بمؤلف عن الخيال العلمي، إنما برواية وصية أم (1985)، التي تسرد فيها حكاية ابنها ومأساة موته. ومؤخراً، نشرت إحدى عشرة قصة قصيرة تحت عنوان عظيمة دلالة: "الحياة صغيرة: أقاصيص الماضي والحاضر" (1989). فتتضح دلالة هذه الأقاصيص مقدماً من خلال الشاهدين اللذين تستهل بهما المجلد، أولهما من أقوال شيرود أندرسون: أوتر وصف الحياة البسيطة لأهل الريف على الحديث عن مآثر الشخصيات العظيمة؛ وثانيهما، لأوكايو بات: يقوم نسيج الأدب على المشاعر والأحداث الحياتية التي تشكل العالم اليومي، إذ هو السبيل الأوحى لليقين. نعم، قلق الكاتبة بشأن ما يكتنف الإنسانية من غموض هو موضوع يظهر على مدار السرد في هذا العمل، معالجاً من مختلف الزوايا وبشئى طرائق التعبير، مع الالتزام دائماً باستلهاام الواقع عند تجسيدها لهؤلاء الشخصوس الذين يعيشون تلك الظروف الإنسانية. ويحوى المجلد قصصاً كانت نشرت قبلاً وأخرى لم تكن نشرت بعد وتنمى إلى لحظتين زمنيّتين مختلفتين. ألفت القصص الخمس الأولى من 1946 حتى 1958، والبقية ما بين 1986 و1989. وأهم خصائص هذه المجموعة الأخيرة هو تعلق الحكى فيها بموضوعات راهنة، ولاسيما تلك القصة المعنونة بـ "الفيلم الرائع"، فهي تنفرد بمذاق خاص.

في 1953، بدأ يتألق نجم دولوريس مديو من مواليد أيط 1917- الحاصلة على جائزة نادال (1952) عن روايتها نحن آل ريبيرو، بعد أن نالت في السابق رواية لها فيينا- جائزة كونشا إسبينا للقصّة القصيرة (1945). والكاتبة صاحبة حصاد روائى ضخم: نيرا الانتظار (1954)، وغداً (1954)، وموظف قطاع عام (1956)، ولايزال

السّمك يطفو (1959)، ومذكرات مُدرّسة (1961)، وبييانا (1963)، والسيد غارثيا (1966)، وأندرس (1967)، والظرف الآخر (1972)، ومهزلة صيفية (1973)، والباتشاندو (1974). ولقد حققت روايتها الحاصلة على جائزة نادال نجاحاً جماهيرياً منقطع النظير نظراً إلى الموضوع الذي تطرقه، وإن كان النقد قد شكك في قيمة هذا العمل الأدبية. فعلى الرغم من احتواء الرواية على الحكمة والطفرة الخلابة، إلا أنها تعجز عن التوغل في الموضوع. لكن الأديبة استطاعت في نتاجها اللاحق، ولاسيما موظف قطاع عام، ولا يزال السّمك يطفو، ومذكرات مدرسة، تحقيق طفرة كبيرة نسبة إلى الرواية الحائزة على جائزة نادال. إذ تمكنت من تكثيف تيماتما وتبسيط أسلوبها. فتبلغ دولوريس أعلى مستوى إبداعى لها في مذكرات مدرسة، عندما تمزج بين مهارتها في التخيل وخبرتها الشخصية.

وفي عام 1954، تظهر على الساحة لويسا فورينباد، روائية صاحبة كتاب واحد فقط، نالت عنه جائزة نادال، الانتظار القاتل. وفي العام التالى، لمع اسم كاتبة ذات نتاج أدبي غزير ورائج خلال الستينيات، كارمن كورتث، عندما نشرت روايتها يرقدون تحت الماء، التى حصلت على جائزة مدينة برشلونة. وستتصدى لمؤلفاتها لاحقاً نظراً إلى رأيها في دور المرأة في المجتمع. في نفس السنة صدرت المتجمع، أولى روايات كارمن مارتين غاني، والتي نالت عنها جائزة "مقهى خيخون". وإن كان نجاحها الحقيقى هو حصولها على جائزة نادال (1958) عن روايتها من خلال السدول. والأديبة من مواليد مدينة شلمنقا 1925، لذا تعكس في روايتها أساساً جو هذه المدينة، الذى تستلهمه لتضرب مثلاً لضيق العيش في صورة هذه المدينة الإقليمية ذات الطابع العالمى. فتجلى مظاهر شظف الحياة من خلال ما يشعر به كل واحد من الشخصوص -الذين تعج بهم مؤلفاتها- من مشاعر عدم رضا؛ بحسدين حال الحياة في تلك المدينة، عاكسين أزمة وجودية صريحة وعناء البحث عن معنى للحياة. في 1963، صدر لها إيقاع بطى، وقبل ذلك، أى في 1960، صدرت لها قصة قصيرة، "القيود"، وست روايات قصيرة أيضاً بعنوان سلامل (1974)، وأجزاء داخلية (1976)، والحجرة الخلفية (1978). وتشتمل إيقاع بطى على مجموعة من انطباعات الراوية-البطل، دافيد، عن معنى الحياة، وهى في الظاهر مجموعة من الانطباعات الفردية الشاذة، حسيما يصفها سوبخانو، غير أنها تمثل اجتهد هذه

الشخصية في البحث عن معنى ومير للواقع الحياة: دافيد شخصية فطنة تفتش عن اليقين في وجودها. أما سلاسل فهي ذروة انتضج الفن للكتابة. وهي تمائل سابقاً فيما تحمله من قلق بسبب صعوبة التواصل بين البشر؛ إنها سلسلة الكلمات في حوار بين عمه وابن أخيها أثناء احتضار الجدة. سلسلة تنسم عما يعانيه كلاهما من وحدة وعدم رضا. إن للشكل السردى في هذه الرواية أهمية كبرى، لما يحويه من "مونولوجات الأبطال"، ويوحى به من احتمال كون الكلمة طريقاً لخلاص البشر، ولأسيما في لحظات الغضب والملل اللذين يخلفهما الوجسود. أما في الحجرة الخلفية، فترك كارمن مارتين غايي وراءها ما ألح عليها من أفكار في السابق وتستقبل الفاتازيا ناشدة مساحة أكبر للحرية.

في عام 1955، تظهر أيضاً مريثيس ساليساتشس من مواليد برشلونة 1916- بروايتها الصباح الأول، الصباح الأخير التي احتلت المركز الثاني من مجموع جوائز بلانيتا. وهي بدورها من الأدبيات اللواتى ستنصدي لمن لاحقاً. وفي 1957، تقوم الصحفية والناقدة الأدبية كونيكا كاستروبيخو، من مواليد سانتياغو 1912، بنشر الذين ولوا، وبعدها بعام واحد، عشية الكره، التي نالت عنها جائزة إليسندا دي مونكادا؛ وتتاول الروايتان التجربة المؤلمة لكل من الحرب الأهلية والمنفى. ثم وبعد انتظار، دام حتى 1971، تعود إلى الساحة برواية ذات طابع "قصائدي"، هذه المرة، بعنوان: أيام لينا.

ومن بين الروايات الثلاث عشرة المذكورات، اللواتى ظهروا حتى الستينيات، اثنتان فقط بات لهما حضور مسيطر منذ ذلك الحين في المشهد الأدبي: كارمن لافوريت وأنا ماريما ماتوتى. ونحن وإن كنا لن نتوقف لتناول نتاجيهما بالدرس والتحليل، فإننا سنحاول النفاذ إلى أبرز سماتهما.

الملاح الرئيسية لأعمال كارمن لافوريت

تنتمى كارمن لافوريت -من مواليد 1921- إلى جيل الروائيين الذين تُستمد تيمتهم من حقبة ما بعد الحرب وما سببه مشهد ذلك الصراع الأخوى من حمرة عند من عاصروه أطفالاً؛ وإلى موجة التدين التي عصفت بتلك الفترة، ثم البورجوازية التي تلتها في المجتمع الإسباني. وكرواية كان لها، بطبيعة الحال، مدافعون منذ البداية

مثل بالبونا برات الذى وصف روايتها **عدم** بالوجودية، مبرزاً ما فى كتاب لافوريت من ملامح سارترية، تظهر فى البصمة التى تركها المؤلف فى العمل من إحساس أكيد بعدم الرضا عن الحياة التى قدر لها أن تحياها، بل وتبدى بخاصة فى حياة إحدى شخصياتها، أندريا، المراهقة التى تشهد انهيار عائلة بورجوازية، فتكون تجربة تفيد منها رواية تسعى لإطراح الأسطورة المفرقة بين الواقع الظاهرى والواقع الداخلى الحزين للبطنة. فما تعكسه عدم من مناخ، يتمتع بصدق الواقع المعيش، وإن كان موضوع الرواية من وحي الكاتبة. وبمكتنا قول الشئ نفسه عن نتائجها التالى، وإن يكن قليلاً، إذ أثرت الأدبية البقاء على هامش المنافسة وممارسة مهنتها من منطلق الهواية. إن أعمالها جميعاً تدور حول ذات الموضوع، بينما تعالجه فى كل مرة من منظور مغاير: الشعور بالخبية لنفس كريمة، قادرة على الصمود بتفهم فى مواجهة قدارة العالم المحيط بها. وفى روايات لافوريت، غالباً ما تتجسد هذه النفس فى شخصية بطلة-امرأة: فهى، فى عدم، أندريا، الطالبة الشابة التى تذهب إلى برشلونة، قاصدة إلى منزل بعض الأقارب، لتبدأ دراساتها الجامعية؛ أما فى الجزيرة والشياطين (1952)، فهى المراهقة هارثا، التى تفتح عيناها على عالم البالغين، وشياطين الشهوة، فى مناخ -جزيرة غران كاناريا- يلائم رمزية الصراع؛ أما فى المرأة الجديدة (1955)، فالبطلة أيضاً امرأة، وإن يكن موضوع السرد هو تحول امرأة راشدة إلى المسيحية التى كانت قد نالت تعاليمها وعاشتها فى طفولتها. إذ تقوم هذه الرواية على حدث واقعى من السيرة الذاتية للكاتبة التى صرحت: إن الحدث الإنسانى الذى حرك هذه الرواية كان عودتى أنا نفسى إلى الكاثوليكية... وربما كانت هذه عقيدة فطرية، بما أننى قد عُمّدت بها، وإن لم ألق لها بالاً من قبل أو أمارسها. ثم تتخذ الأدبية منحى آخر لرواياتها، تبدو فى ضربة شمس (1963)، لا يتضح فيه تماماً الخيط الفاصل بين تجاربها الشخصية وما تبتدعه من عوالم، حيث البطولة فى الرواية المذكورة من نصيب فتى، هارثين موتو، يكشف أن ما عقده من صداقة صيفية لم يكن سوى وهم واه، بينما يسخر أصدقاءه من تطنعاته الفنية التى يلوذ بها هارثين لدفن شعوره هو الآخر - بالخبية.

إن ما نستشفه من صدق فى رواية عدم عند وصف الحيز المنغلق والخائق المحيط بالبطلة فى منزل آل آريباو، ربما كان واحداً من أهم ابداعات كارمن

لافوريت، بما أن العالم الذى تتخيله فى مؤلفها يرمز إلى مجتمع فى طور التحلل. بل إن القوة التى تخرق بها بطله السرد، والرواية فى نفس الوقت، سيكولوجيتها الذاتية وسيكولوجية الشخص من حولها، هى نقطة أخرى تحسب للافوريت فى هذا العمل. ومن ناحية البنية، تسبج الرواية فى الواقعية التقليدية التى شاعت فى القرن التاسع عشر، نظراً إلى اقتحامها ما يعتمل فى نفوس الشخص، ولاسيما البطل، اقتحاماً "دوستوفسكياً". ويتكرر نحو من ذلك فى الرواية التالية: الجزيرة والشياطين، حيث تعاني البطل -التي تذكرنا بأنندريا-، على مدار السرد، من انحسار الأسطورة عن الواقع، وإن اتخذ أسلوب لافوريت هنا صورة مقتضبة وأكثر تحديداً عند رسم الشخص. أما روايتها المرأة الجديدة، فعلى الرغم من استنادها إلى حدث حقيقى من السيرة الذاتية للمؤلفة، لا تبلغ الصدق الذى طبع الروائيتين السابقتين لأن أهميتها تنحصر فى كونها إضافة إلى ما عرف بـ "الرواية الكاثوليكية" التى كانت محور الكتابة والجدل آنذاك. وأما ضربة شمس فهى، رغم أنها لم تحظ بحفاوة تذكر من جانب النقاد، رواية هامة، تنفصل فيها لافوريت عن طابع السيرة الذاتية الذى دمج أعمالها فى المرحلة السابقة، وتنجح فى تصور عالم تفتح فيه الفانتازيا حيزاً أكبر للحرية فى مواجهة عالم البالغين الأخرق.

أعمال آنا ماريا ماتوتى : نبرة غنائية وشعور بالإحباط

عام 1948 هو تاريخ صدور آل هابيل، أول أعمال آنا ماريا ماتوتى. أديبة من موانيد برشلونة عام 1926، لذا فهى من الروائيين الذين عاشوا أطفالاً بتجربة الحرب الأهلية، وهى تجربة تخلف أثراً جلياً فى كل أعمال هذه الروائية. بل هذه الصبغة بالتحديد، علاوة على السمة الغنائية فى أسلوبها، جعلت النقد، أحياناً، يرحب بما أوردته فى مؤلفاتها من مفهوم وطيد عن الحياة، إذ يزخر عالمها الروائى بأفكار ملحة تتكرر فى جميع أعمالها، وإن كان هذا المظهر الأخير عينه هو الذى لاقى رفضاً من قبل جزء آخر من النقاد. غير أن الفانتازيا والغنائية، والقدرة على الاستدعاء، وما فى أسلوبها من تشاؤمية وسخرية، تدعمها فى الغالب مفردات مرنة وصادقة، هى كلها سمات تميز آنا ماريا ماتوتى، وتضفى على سردها تفرداً وقيمة عالية.

عند تناولنا لهذه الكاتبة، يتوجب علينا الأخذ فى الاعتبار عدم تزامن ظهور رواياتها

وتواريخ تأليفها، فتاريخ التأليف عامل هام لتحديد مسار التطور في أعمالها. وفيما يلي التسلسل التاريخي لمؤلفاتها: مسرحية صغيرة، لم تنشر إلا في 1954، ونالت الكاتبة عنها جائزة بلانيتا؛ وآل هاييل (1948)؛ وعلى هذه الأرض (1955)؛ وحفل في الشمال الغربي (1953)؛ وأبناء موتى (جائزة النقد، 1958)؛ ثم ثلاثية التجار، ومنها رواية الذكرى الأولى (جائزة نادال عام 1959، ونشرت في 1960؛ والجنود يكون ليلاً (1964)، والفصح (1969)؛ وبرج المراقبة (1971)، وهي آخر ما نشر لها حتى الآن.

ويتصدر حكايات ماتوتى أبطال "أطفال-مراهقون" يختبرون الفارق الهائل بين عالمهم النقي وعالم البالغين، الأمر الذي يوجد بعداً من عدم التوافق الاجتماعي، لا يطرق السياسة وإنما ينضج بالاحتجاج الذي يفصح ما مكنى به العالم الطاهر لتلك الطفولة من الإحساس بالخيبة من جراء ما تواجهه من خيانة ورذيلة في عالم البالغين. مسرحية صغيرة رواية قصيرة لا يتردد سوبخانو في نعتها بـ "مفتعلة وركيكة"، وهي تروى لنا مأساة البطل، إيليه، الذي يخدعه مُهرب أفاق. أما في آل هاييل، فتظهر، إلى جانب المقابلة بين عالم الطفولة وعالم البالغين، واحدة من أشد الأساطير تكراراً في أعمال ماتوتى، أسطورة "قايل وهاييل" كرمز للمواجهة. إذ تركز الأدبية على حكاية عائلة "آل هاييل" لتعرض نظرتها الشخصية عن الحياة والعلاقات الإنسانية. أما روايتها على هذه الأرض، فهي موضوع من الإفرازات المباشرة للحرب الأهلية، مصوغ في صورة استدعاء للذكريات، مُجسداً، في شخصيتي الأخوين بابلو وكريستيان صراع طائفتي الحرب الأهلية. تفوقها اتزاناً وبساطة الرواية القصيرة حفل في الشمال الغربي، التي تبث ثانية قصة قايل وهاييل، حيث يدور الصراع بين الأخوين في مناخ ريفي يتوافق ونزعات البطل. فإذا هي تعود للإشارة المباشرة لمسألة الحرب الأهلية في أبناء موتى التي تحمل، من خلال الحكايات والشخصيات الذين يملأون أجزاءها الثلاثة، نبرة تشاؤمية عن عجز الذين عانوا ويلات الحرب عن التعايش وبلوغ الأمل.

وتطرق ثلاثية التجار نفس موضوع العداء بين الطبقات والقطاعات التي تواجهت أثناء الحرب الأهلية. ففي أولى روايات هذه الثلاثية، وربما أفضلها، الذكرى الأولى، يتأسس السرد على ما تستدعيه البطلة، هاتيا، من ذكريات عن بضعة شهور كانت قسدت قضاها في مايوركا خلال سني المراهقة المتزامنة والحرب. وكما

هو معهود في كتب هذه الروائية، فإن هاتيا، مثال الطهارة، تتأرجح بين الخير في شخص مانويل والشر في بورخا. وحول ذات الموضوع، لكن بأبطال آخرين، نجدها تنسج روايتها الجنود ليلاً؛ ثم تعود، في الفصح، إلى هاتيا -بطلة أولى روايات هذه الثلاثية- بعد أن تكون قد بلغت سن الرشد، لتختتم الثلاثية بتصور فناء جيل بورجوازي. لكنها، في برج المراقبة، تنقسم عن الفضاءات والأحداث المعاصرة وتزوي في العصور الوسطى، مستلهمة سني طفولتها ومراقبتها الشخصية في سردها للسيرة الذاتية لبطلة هذه الرواية. وموضوع العمل بديهي، على غرار روايات الفروسية، تحاول من خلاله ماتوتى، بطريقة شعرية وخيالية، تخطي الكره الذي مانفك يطارد البشر. ويمكننا الجزم بأن آنا ماريا ماتوتى قد نجحت من خلال مجموع أعمالها، بما فيها من إيجابيات أو سلبيات، في إيجاد حيز يحورها من أشباحها، بواسطة لغة على مستوى عال من الدلالة.

الستينيات

إذا كانت المرحلة السابقة تتميز بكثرة اللواتى طرحن على الجمهور أولى رواياتهن، فإن الستينيات تعد مرحلة ظهور نتاج متواتر للروائيات الإسبانيات اللاتى يستجد في قائمتهم اسمان جديداً: كونشا ألوس، من مواليد بالثيا (1926)، ونالت جائزة بلانيتا (1962) عن روايتها الأقزام؛ ومارتا بورتال، من مواليد أشتوريس 1930، التى يتألق اسمها هي الأخرى عند فوزها بجائزة بلانيتا (1966) عن روايتها العشرة.

فمنذ نشر روايتها الأقزام، صدر لكونشا ألوس: العصفير المنة (1963)، والشعلات الحاصلة على جائزة بلانيتا (1964)، والجوادر الأحمر (1966)، والمدام (1969)، وتحدث إليكم إليكترا (1975). وفيما عدا هذه الرواية الأخيرة، تدور جميع أعمالها في فلك الواقعية الجديدة ورواية الشهادة التاريخية. فيتبين في الأقزام، مثلما يتضح من عنوانها نفسه، ميل الأدبية إلى تناول حال البسطاء، العاجزين عن تخطي يؤسهم. أما ذكرى الحرب الأهلية فهو موضوع نابض في الجوادر الأحمر. وأما المدام فهى، ولاشك، خير رواياتها نظراً لطريقة الأدبية في معالجة الموضوع المنصب على تدهور أحوال إحدى العائلات في أعوام ما بعد الحرب، ونظراً أيضاً للأسلوب

الفنى الذى كتب به، إذ تفقدي كونشا ألس جوانب القصور التى انزلت إليها عند استخدامها الكوتربوينت فى الشعلات. ثم تطرق الروائية اليوتوبيا والخيال فى تحدث إليكم إليكتروا، متخيلة صورة فناء الجنس البشرى. وكانت كونشا ألس -كروائية ستينية- تمارس الواقعية الجديدة فى وقت كانت فيه اتجاهات جديدة تفرض نفسها على الرواية؛ اتجاهات لم تنحرف إليها الأدبية سوى فى أواسط العقد التالى.

وعلى العكس من زميلتها، تحركت مارتا بورتال على خط رواية التحليل السيكولوجى ذى الطابع الوجودى، ضاربة مثلاً واضحاً للرغبة فى التفوق على الذات فى الكتابة. فبعد روايتها الحاصلة على جائزة بلانيتا صدرت لها على حافة الظلال (1968)؛ ثم بدءاً من صراخ يبلغ القمر (1970) تتحول الأدبية إلى الرواية ذات النزعة الإنسانية، وتقوم على استدراج القارئ وإثارة قلقه. وفى العمل المذكور، تشكل عاطفة الحب الوتر الذى تنقر عليه الروائية لتثير قلق القارئ بشأن دراما الوجود. وإن جسدت روايتها طريق السفلح هذه الأزمات الوجودية فى صورة الصراع بين خالق -الروائية- ومخلوق -العمل الروائى- الذى هو سبيل كل كاتب للوقوف على حقيقة ذاته. وعلى هذه الشاكلة، تصوغ نتاجها التالى: ثمن خيانة وأرض الفساد، وسنعرض للأولى تفصيلاً فى صفحات أخرى من هذا الكتاب.

إذن، لم ينبت هذا العقد عدا كاتبتين جديدتين، وإن يكن هو نفس العقد الذى طرحت فيه روايات المرحلة السابقة أهم نتاجهن، مثلما يستطيع القارئ أن يستنتج بنفسه عند مراجعته تواريخ صدور أعمال الأدبيات المذكورات سلفاً.

وكنّا فى مستهل هذا الفصل قد نوهنا بما أبداه النقد من اهتمام ضئيل خيال الأعمال الروائية للكاتبات من النساء. إذ توجب الانتظار حتى السبعينيات بل وحتى العقد الذى تلاه لى نقرأ فى إسبانيا دراسات أكثر تفصيلية حول هذا الموضوع. فقد صدر عن دار نشر بوروا فى 1983 مجلد بعنوان "روايات ما بعد الحرب الإسبانية"، حوى دراسات مختلف الكتاب عن أهم خصائص أعمال مرثىس ساليستشس وأنا ماريا ماتوتى وكارمن لافوريت، إلخ، قدمت له جانبى بيرث. ومن أهم الموضوعات الراهنة والمتعلقة بمسألة الروايات لمؤلفات من النساء، هو السؤال عما إذا كان ممكناً التحدث بشأن وجود كتابة نسائية بالمعنى الخالص للكلمة. وقد قرأنا فى السنوات الأخيرة العديد من رسائل الدكتوراة حول هذه المسألة.

كارمن كورتث : انتقاد البورجوازية

في معرض تعليقها على أعمالها، تقر كارمن كورتث قائلة: إننا نضطر لتناول بعض الموضوعات ونفادى البعض الآخر تحت ضغط ظروف محددة. وهذا صحيح، فنقدمها للمجتمع البورجوازي ونظرتها الخاصة للمرأة وتحليلها الإيجابي لموضوع عدم التواصل بين الزوجين، هي الاتجاهات الثلاثة التي تصب فيهم الأدبية نمر تجربتها ورواياتها.

وتؤمن كارمن كورتث بالدور الأخلاقي للأدب، فتقول إن واجب الكاتب في الأساس انتقاد ما يراه ظلماً وتقوم ما يراه اعوجاجاً. فالكارثة الكبرى، في رأيها، هي مرأى البورجوازية في مجتمع كالمجتمع الإسباني فور فروغه من الحرب الأهلية، بينما يثقل كاهله عبء العمل على تحسين أحوال الطبقة الكادحة أو، إن صح التعبير، المظلومة. وربما كان أخرى بكورتث أن تنحيز طريقاً آخر غير تأليف الرواية، ككتابة التحقيق الصحفي مثلاً. لكن كانت قدرتها على خلق شخصيات وبيئات ومواقف تُصقلها استعداداً لطرق بحال التأليف الروائي وإن ابتعدت بطريقة تناولها للواقعية الجديدة عن الطرق المعهودة. فطريقتها كانت أشبه بالتحليل النفسي، تُخضع له طبقة اجتماعية بعينها تعرفها الكاتبة جيداً؛ فكانت هذه هي الوسيلة المثلى لفضح النفاق وإمالة اللثام عن الوجوه الزائفة، والدعوة إلى مراجعة ضمير.

فهى في على أطراف الأصابع تتناول المجتمع الريفى المغلق، وتحلل أحوال أهله حيال كل ما يصبون إليه عبثاً بينما هو قاب قوسين منهم، مستعرضة مشاعر الطموح والإحباط التي تعصف برجال ونساء يخضعون في الغالب لما في وجودهم الشخصى من زيف. إنه خنيط مرير من المتناقضات سبق لها تناولها، وإن بشكل أكثر نعومة، في روايتها يرقدون تحت الماء، أول عمل سردي لها يحوز على جائزة، جائزة "مدينة برشلونة" (1954). وهو عمل زاخر بالإبداع الخيالي، ساعد ما احتواه من شكل سيرة ذاتية وسرد أفقى على دفع الأدبية إلى تطعيم الكتاب بتجارها الشخصية. فيروى لنا المغامرة الإنسانية ليلاز منذ بلوغها سن الإدراك وصولاً إلى قمة مراحل نضجها، وهى بالتحديد اللحظة التي يستشعر فيها القارئ قرب انهيار زواج البطلة. وتتكشف في الجزء الأول من الرواية موهبة كارمن كورتث في الكتابة عن عالم الطفولة، موهبة ستبرع فيها في كتابها لون نارى، التي نالت عنه جائزة "لاثاريو" (1964)، أو في المجموعة القصصية التي يتصدر بطولتها أوسكار، الغلام

البسيط، الكريمة نفسه، الوفي، المتمى إلى طبقة فقيرة، والذي يستمتع بالرضوخ للحياة التي قدر له أن يحياها. أما في يرقدون تحت الماء فجد، أيضا، إرهابات سلوك الكاتبة المتمرد على البورجوازية، ونقداً للعملية التعليمية وروتين قوالبها ومفاهيمها: وبصرامة بالغة حاول غرايه أن يفهمنا أنه ليس فقط علينا أن نكون صالحين بل وأن نبدو كذلك، عرفانا منا بحظنا في الانتماء إلى عائلة كهذه، بينما كان يمكن أن نولد في عائلة من البؤساء. فالمرآة المتمردة التي فتحت عينيها على الحياة والعالم لتجد نفسها وحيدة، كانت بصدد الانسلاخ عن محيطها الاجتماعي في سبيل إثبات ذاتها بتلقائية ودون التزامات مسبقة. وهذا الموقف من جانب البطلة أو بالأحرى من جانب الكاتبة - إذ يسير الخط الواقعي لتجاربها الشخصية جنباً إلى جنب مع الخط المبتدع في الرواية - استلزم منها سلوكاً نقدياً كحال من يقتنع بضرورة تقبل معان أكثر استقامة للعدالة وفهماً أعظم للأشكال الجديدة التي يميل إليها جزء من التطور الاجتماعي، كان قد نفى عن نفسه الأفكار العتيقة.

في العرف البائد، يكتوريا إتوربي، بطلة متمردة أخرى، أحبطت في حبها وطموحاتها النبيلة، تعطى الفرصة للكاتبة لكي تصف "ببالغ الاستمزاز" ما يعانيه من اختناق وأزمات قطاع محدد من الطبقة المتوسطة، وهي الطبقة التي تجبر البطلة على الانزلاق في الرذيلة من جراء رفض عائلتها التخلي عن واجهتها الاجتماعية. بل ويزداد النقد حدة في العجل الذهبي، إلى حد إضفاء ملامح "إسبرنتية" على شخصية كل من غاودن أو أوريليا أو زوجة الأب، تبرز عقم الوصية التي خلفها بوناردينو، وما يغلف محيط هذه الشخص من فساد. ثم تعيد النظر في روايتها الطحالب بشأن الفساد الذي يأتي مع حركة السياحة على الشواطئ الإسبانية، إذ تقول الأديبة على لسان فلوريان، البحار المخضرم: ليس السياح هم من أضاعوا الأموال، إنما هم الأجانب لعنهم الله. أما على أطراف الأصابع فهو، كما ذكرنا آنفاً، كتاب يتقد مناخاً محلياً متفوقاً، تلوح من خلاله شخص وموضوعات كانت مثار اهتمام حينذاك: مثل المشكلة الدينية، ممثلة في القس الشاب؛ وكالمشكلة الاجتماعية والشباب "التأمرك". وكما هي الحال في معظم رواياتها، نجد هنا إلحاح قضية البورجوازية العتيقة

بمفهومها الأجنبي الخالص، والأحقاد الدفينة والمتراكمة والتي قد تثب فجأة من سباتها، واللهات وراء المزيد من الكسب المادى والرغبة فى تحقيق المتعة. كما يلوح فى هذا العمل وجه المرأة الفطنة، المفكرة، المتمردة على القوالب التى طالما تبوتقت فيها، فى مواجهة الأعراف السائدة والمتوارثة من القرن التاسع عشر حيث كانت المرأة تجهل كل شىء وتحصر وجودها فى الإنجاب ملقية كل التبعات على الرجل.

وتأتى كارمن كورتث فى رواياتها بذلك الجيل المحبط والمتبصر لثبت زيف الكثير مما نسلم به، وأن الظلم هو القاعدة بينما الخير جبان وضعيف، وأن النفاق يتصر فى قاعدة عريضة من القطاع الاجتماعى المتوسط، وهو الذى، وإن تاخم الطبقات الفقيرة ويعلم يقيناً طعم المعاناة، إلا أنه يقايض رسالته السامية بمادية تسحق الأخلاق والتعاليم المسيحية، مادية تحتل منها الملذات مكاناً رئيساً. رؤية متشائمة تلك التى اعتمدتها الأدبية التى كان بمقدورها انتقاء صيغ أخرى لأبطالها، فالواقع يعج، لاريب، بأنماط عديدة أخرى؛ على أنها أثرت، نظراً إلى مفهومها عن الدور الملتمزم والأخلاقى للأدب، مهمة إطراح الوجوه الزائفة عن مجتمع تدين نقائصه.

فى مواجهة فكرة المرأة كغرض

تعد كتب كارمن كورتث روايات نسائية، فشيخصها النسائية هى الأكمل والأغنى رسماً، وهى التى تحظى بقدرة أعمق من الاختراق السيكولوجى والواقعية. أما الرجل فهو "الأخر"، المرنى غير المرأة. لذا فمن خلال مؤلفات كورتث، يمكننا استخلاص نظرية نسائية بمعنى الكلمة، تنم عن شيخصها النسائية وانطباعاتهم ومونولوجاتهم. فهناك المراهقة، وهى فى نظر الكاتبة مرحلة شائقة فى حياة كل أنثى؛ وهناك الشباب المتمرد أو المستسلم، وإن كانت الأدبية أميل إلى التمرد المتبصر؛ ثم هناك المرأة الزوجة التى تخاطر بكل شىء دفعة واحدة، فتصور من خلالها الكاتبة ذروة ما تتأوله من أزمت. أما فيما يتعلق بالحب، فإن كارمن كورتث ترتضى المرأة القادرة على إعادة تقييم وضعها وعلى المجازفة بالانفتاح على مجتمع جديد، آملة خلق مستقبلها بنفسها، فتتشغل

كل من يكتوريا، في العرف البائد، وكارلا ثريان، في إلى جانب الرجل،
وسوى، في على أطراف الأصابع، بالبحث عن الحقيقة، على الرغم من
أنهم جميعاً غير قادرين على السمو على رغبة الجسد وتخطى عالم الغرائز من
أجل تحقيق ذواتهم بصورة أكبر أملاً في حرية أرحب. وعلى الرغم من
الزلات الحسية، تظل هناك دوماً قدرة على مراجعة النفس وباب مشرع
لتدلف منه تطلعات هؤلاء النسوة. ولا تنكر الأدبية أهمية الجنس، وإن ظل
هدفها التأكيد على أهمية مركز المرأة في مواجهة سيطرة الرجل. فالمرأة
أصبحت أكثر وعياً، تؤمن بأن الآفاق أكثر رحابة، وبأنها لا تستطيع بل لا
ينبغي لها إقناء نفسها في الجنس. فتجسد شخصية ييلار، في يرقدون تحت
الماء، السبيلين اللذين من خلالهما تسعى المرأة العصرية لتحقيق ذاتها
كإنسان: العمل والحصول على قدر أوفر من الحرية لكي تتمكن من
تحديد حظها في الحب بنفسها. فنبيرات درامية، تعبر هذه البطلة عن
اختناق العديد من النساء تحت وطأة محاولات حصرهن بشكل مطلق في
النطاق المادي للموت: إنه لعمل أخرق وغير مجد، فمن كثرة انشغالي
بأحاديث القدر المراكمة حولي، يفوتني الإنصات إلى أفكارى الخاصة.
وما تنعم تلك النسوة بهدوء البال سوى لتلد مشاعرهن. لكنى لست
مثلهن، فأنا أفضل المعاناة. فعلى أية حال، ما المعاناة إلا سبيل نيل
للإنصاح عما يعمل داخل النفس. لذا سأتمرد دائماً. وأنا لا أقول لك
هذا الآن لأنني لم يزل لدى أمل، بل إنى على أتم استعداد لجنى ثمار
تمردى. فلن أتحمل مثل هذه الحياة، وإلا سأخرج منها محطمة. لذا، فبأننى
لن أتخلي أبداً عن فكرة الهرب. وبصرامة من وجد سبيلاً مخلصاً، تحدث
ييلار عن نوع العمل الذى أمدتها بمتعة الشعور بفائدتها للآخرين وأتاح
لها التحوار مع الرجل انطلاقاً من قاعدة أكثر مساواة وحرية.

وتنتقد كورث مجتمعاً لا يزال يتمسك بصور عن المرأة لا تتناسب والعصر
الحالى، وترفض تماماً صورة المرأة المغلوبة على أمرها، التى تستسلم لكل ما يجبرها على
الدوران فى فلك المنزل والخضوع للذليل للرجل، أو تلك التى لا تسعى للاهتمام
بانشغالات الزوج ولا تكثر بمشكلات المساكين، فتحصر حديثها فى الشكوى من

خادمة، أو ثرثرة الصديقات، أو غفران تجاوزات أبنائها الشباب. فالكاتبة تأخذ على هذا النوع من النساء مفهومهن السقيم عن الحب والزواج، بما أنها ترفض أساساً مبدأ الخنوع للآخرين، وحجة التضحية لتربية الأبناء، والخضوع يومياً للحب الذى ينبغى أن يكون تلاقى أرواح قبل أجساد.

تعذر الاتصال

مسألة عدم التواصل بين الزوجين حتى بعد بلوغهما الانصهار الروحي والبدني هي موضوع رواية المجهول التى استلقت عنها الأديبة جائزة بلانيتا (1956). إذ يغوص السرد في الدراما الداخلية لعاشقين يلتقيان بعد اثنتى عشرة سنة تقريباً من الفراق والانتظار، فينكر كل منهما الآخر. ولم يكن الذنب ذنبهما في ذلك - وهنا تكمن قوة الدراما- فكلاهما حاول مرة بعد مرة تحقيق اللقاء المستحيل؛ لولا قوة مبهمة وعامل الزمن وما طرأ على الأبطال من تطور نفسى دمر دون شفقة الأشواق التى نمت على مدار اثنتى عشرة سنة من الموت. وعند التلاقى، لم تعد هي، دومينكا، مثلما كانت في السابق، وكذلك هو، أنطونيو، ذلك الفتى الذى كان في الماضي يملأ كل خيالها الأثسوى. فلقد اشتد عود "دومسى" (دومينكا) وأصبحت تنظر إلى الحاضر بواقعية مذهلة، أما أنطونيو فظل ينوء بذكرى أعوام الاعتقال، عاجزاً عن تعلم كيفية العيش من جديد. ثمة قوة قاهرة تحول دون أن تنظر المرأة إلى ذلك الرجل بنفس عيني الأيام الخوالى. فذلك الحب الذى كان قبل اثنتى عشرة سنة شيئاً آخر يحاول عبثاً العودة إلى الحياة. كان ما يفيض من قلوبهما من حنان وشفقة يمنعهما من تصور نفسيهما معاً ثانية أو رسم طريق مشترك في الحياة. فتدرك البطلة أنه ليس فقط بالزواج يصمد الحب بين الرجل والمرأة، بل لابد أيضاً من التفاهم الذى لا يتأتى إلا عندما يتحدث كلاهما لغة واحدة. والاحساس باستنفاد كل الفرص والعجز عن معاودة الوقوع في حب ذلك الرجل الذى شوّه الزمن هي تداعيات المعالجة السيكلوجية التى تحكمها كارمن كورتث من خلال مونولوجات الأبطال. إذ يقترب الكتاب من الجوهر الحميم للدراما الرجل والمرأة عندما توصد في وجهيهما الطرق التى كان عليهما شقها معاً. أما الشك الذى تختتم به الرواية فيجبر القارئ على إعادة التفكير في مسألة ثراء وهشاشة الحب الإنسانى،

الذى يلزمه أن يسمو على نفسه لكى يبلغ الخلاص. فرواية المجهول تقوم بصوغ ما يصدق بالحب من مخاطر حقيقية.

الحمام الوديع (أنعرف عالم ما قبل المراهقة؟)

الحمام الوديع عنران العمل الذى استحققت عنه كارمن كورتث جائزة مدينة بيشر (1975). وهى فى هذا العمل تقدم مادة روائية جديدة تتعلق بمرحلة ما قبل المراهقة الأثوية وما قد يصحبها من نضوج مبكر؛ مرحلة يجهل فحواها ومخاطرها العديد من المربين والآباء الذين يصرون على عدم التعرف على العالم المعقد والكبير الذى يقطنه الحمام الوديع.

حتى ذلك الحين، كانت الأدبية قد تناولت موضوعات متعلقة بالطفولة، وانشغلت بعالم البالغين، متقدمة ردائله. أما روايتها الحمام الوديع فتحمل منصفة مشاعر رقة وجدة، أما الأولى فموجهة نحو تلك المخلوقات الرقيقة المشرفة على المراهقة، وأما الثانية لافتضاح نفاق البالغين. لذا، لم تكن فى حاجة إلى نبرة الملاحاة أو الطبيعة التشاؤمية فى رواية تفرض نفسها على القارئ فرضاً بفضل حضور إشكالياتها، والواقعية التى تعالج بها. إذ تتسم شخصيتا البطلتين بصدق بالغ: لورينا، الطفلة التى تحاول أن تكون امرأة، وإولاليا، معلمة التربية البدنية، التى تناهر الخمسين من العمر وتعايش لورينا أثناء إحدى العطلات فتفاجأ بما تكتشفه فى عالم الطفلة الصغير، فتقوم - فى صورة كونتربوينت - بتحليل حياتها، وتقوم عزوبتها على ضوء الأمانة التلقائية التى تشعها الطفلة.

والسرد فى الرواية أفقى، يتناوب فيه ضمير المتكلم والحوارات والوصف والتحليل السيكولوجى، فى محاولة - بعيداً عن الانشغال بتقنية معينة للرواية - لاكتشاف عالم الأثنين، بغية إجلاء المواقف، حسبما يقتضيه وصف كورتث كرواية أخلاقية، التى يجب أن نستخلص منها كيفية تربية الأجيال الجديدة وأسلوب التعايش معها.

العودة (آخر روايات ثلاثيتها "هكذا يمضى")

هكذا يمضى - وهى العبارة التى تختزل الأصل اللاتينى لعنوان العمل:

Sic Transit أو "هكذا يمضي مجد العالم" -، عنوان الثلاثية التي تروى حكاية صداقة بين شخصين: هوريشيو رورا بيدال -يتمى إلى بيئة حرفية، يقرر الهجرة إلى نيويورك في القرن التاسع عشر- وصمويل روبوت، ابن الريف، الذي يعتزم مغادرة إسبانيا، فتشهد برشلونة بعد قرن من الزمان وشائج الصداقة التي تجمع مصائر أحفادهما. فتغطي صفحات روايات هذه الثلاثية ما يربو على المئة عام: فتناول الرواية الأولى، الجانب الآخر من البحر، السنوات الأولى من حياة العائلتين المهاجرتين في أمريكا؛ أما السفرة فتروى بداية الحكاية استناداً إلى مذكرات الجد ريكاردو؛ ثم، في العبودية، تكتسب الحياة في برشلونة خلال فترة ما بين المعرضين العالمين أهمية خاصة. إنه عالم كامل من المشكلات الإنسانية والصروف التي عرضت للعائلتين، يُعرض ضمن سياق تاريخي محدد على مدار صفحات العمل، كاشفاً معلومات غير قليلة عن ماهية مجتمعنا المعاصر؛ وهذا ليس بفكر مستغرب على كارمن كورتث التي تعتبر الأدب الروائي محاولة لبلوغ المعرفة والتبصر.

عن سيرتها الذاتية

ولدت كارمن كورتث (كارمن رفائيل إي ماري دي كورتث) في برشلونة، في 18 سبتمبر 1911، في مناخ عائلي كوزموبوليتاني، فوالدها من مواليد بلتي مور، أما والدها فقد ولد في "هافانا". وبدأت أولى مراحل تعليمها في برشلونة. وعندما بلغت السابعة عشر من العمر، سافرت إلى إنجلترا حيث نالت الليسانس في اللغة الإنجليزية من الاتحاد القومي للمعلمات. وفي الثالثة والعشرين من عمرها اقترنت ببيلدرو كورتث. وعاشت في فرنسا منذ 1935 حتى فبراير 1943، ورزقت بابنتها في 1936؛ ثم استدعى زوجها في 1939 للحرب العالمية الثانية، فوقع أسيراً في يد الألمان في 1940، وظل محتجزاً في إحدى معسكرات الاعتقال حتى 1942. في 1962، توفي زوجها، ثم تزوجت ابنتها.

المعرض العالمي: أقيم الأول في برشلونة عام 1888، تنشطاً لحركة التجارة والتنمية فيها، والثاني كان من المقرر إقامته في الربع الأول من القرن الحالي. ومؤخراً، في 1992 أقيم ثالث في إشبيلية بمناسبة مرور خمسمائة عام على اكتشاف العالم الجديد. ولقد نشأت فكرة هذه المعارض في القرن الماضي فأقيم الأول في لندن 1851. في هذه المعارض تطرح آخر مبتكرات العلم في جميع المجالات لا سيما مجال التكنولوجيا وفنون العمارة.

مرثيدس ساليساتشس

في روايتها الحضور، تعتمد مرثيدس ساليساتشس، من خلال حكاية شائقة ولا ريب، إلى خلق سرد يتدفق من وعى بطلي الرواية: كريستيناو كلاوديو. وبناء الرواية على هذه الشاكلة ليس ارتجالاً، بل هو يخدم عدة معانٍ منحاول تسليط الضوء عليها. نعلم بالطبع أن إشراك القارئ في السرد إشراكاً فاعلاً من تركيزات الرواية في هذا العصر؛ وسمعة تتفق، من ناحية، والترعة الوجودية، ومن ناحية أخرى، وضرورة خلق نوع من التواصل بين الأرواح، قد يبدو مستحيلاً وعقيماً في مجتمعنا الذي أخذ يفقد إنسانيته بشئ الصور.

وقد يكون ضرورياً أن نتذكر أن طرق التجريب التي طفقت تسلكها مختلف قطاعات الرواية المعاصرة هي مؤشر لأزمة اللغة التي طالما كانت السبيل الأمثل للتواصل الإنساني. وعلى الرغم من ذلك، فنحن لا نجد سوى اللغة لنلجأ إليها عند محاولتنا خلق مستويات ثانوية لإعادة إرساء دائرة التواصل، بما أنه لا يوجد سواها نظام رموز قادراً على إعادة حلقة التواصل أو مؤهلاً لاختراق الأزمات أو مستويات الوعي المختلفة.

من داخل الشخص

الحضور هو الكتاب الخامس عشر في سلسلة الأعمال التي صدرت حتى الآن لمرثيدس ساليساتشس منذ أن فازت بجائزة بلانيتا الثانية (1955) عن روايتها الصباح الأول، الصباح الأخير التي نشرتها تحت اسم مستعار، "ماريا إنثين"، وقد حجت عنها الجائزة الأولى آنذاك لما وجده النقاد فيها من "قسوة وصرامة"؛ وما كان يتصور أحسب أن وراء هذا الاسم المستعار امرأة مجهولة في الدوائر الأدبية.

وفي مجال السرد الإسباني، يعد العمل المذكور رواية متميزة وهامة بالنظر إلى التقنية التي اعتمدها مؤلفتها، والمساحة التي تغطيها أحداثها -خمسون عاماً من التاريخ الوطني-، وشخصيتها، وما تعرض له من أزمات فردية واجتماعية حملت نذر الصعوبات التي تثير الجدل في وقتنا الراهن.

يقوم بناء الرواية على تناظر لا يسعنا تسميته بالسرد الأفقي -إذ تتناول الحكاية حياة البطل رمولو دو كيماسيا منذ نعومة أظافره حتى وفاته-، مع اثني عشر حواراً تدور بين البطل ومختلف شخص العمل خلال الأشهر الأخيرة من حياته. حوارات

تستبق الأحداث فتجبر القارئ على اختزان المعطيات والمؤشرات التي لا تحل رموزها سوى بتقديم السرد. أما من ناحية شكل الطباعة، فيستخدم الحرف المائل في هذا العمل عند الإشارة إلى الحوار: ثم الحرف المستقيم في بقية المواضع. علاوة على ما يقدمه التناظر من مقابلة بين الإشكالية الإنسانية للبطل في آخريات أيامه حيث تبرز الأدبية سمة تطور هذه الإشكالية بلجوتها للاسم العام "الإنسان الداخلي" كعنوان لمجموع تلك الفصول - وبين "الإنسان"، الاسم الذي يعنون بقية الفصول التي تتبع التطور الذي تقول إليه شخصية رمولو.

وأخيراً، فالأدبية تحاول تصوير عالم متدهور من خلال ما تحكيه عن السيرة الذاتية للبطل؛ سيرة ذاتية مزججة في أحداث متتالية على مدار خمسين عاماً من الحياة القومية. أحداث تأتي بما الروائية لهدف محدد، أي بلوغ بنية جوهرية تترع السرد دلالة. إنه بعد يكتسب عمقاً من قيمة الإشارات الذكية والمرهفة، كاشفاً نقاطاً هامة عن الأزمة في عصرنا الحالي: كالإصرار على سد المصادر الروحية، ومحاولة خنق الفؤاد تفادياً للألم، وإن لم تكن جميعها سوى مخارج زائفة تستهدف التملص من قبضة التساؤلات الأزلية التي يطرحها الإنسان عن ذاته وعن العالم انطلاقاً من عالم وعيه المعقد.

أما المكان والشخص فهما عماد هذه الرواية، ولا سيما شخصية البطل الذي يعبر من خلاله العالم عن نفسه. لذا فليس مستغرباً تسيد السرد في ضمير المتكلم على مدار فصول العمل، حيث يظهر الراوية-البطل كمراقب للعالم الخارجي، يصوغ الآراء والمواقف بصدده. ويعد ضمير المتكلم الذي يناظر ضمير مخاطب مباشر، "أنت"، في الاثنى عشر حواراً المطبوعة بالحروف المائلة، سبيلاً أمثل لسرد الأفكار، وللإحاطة بالقارئ لإشراكه وإدماجه في السرد، بغية أن يتقل إليه القلق والتساؤل بشأن الحياة والإنسان اللذين يتأملهما.

وعلى الرغم من كون الصباح الأول: الصباح الأخير رواية هامة، لا تتوافر لها عناصر الكمال؛ حسبها فقط تقديمها لروائية أصبح لها منذ ذلك الحين حضور قوي في حومة الأدب القومي.

على درب "الموضة"

كتابها الدرب الوسيط (1956) أقل حداثة من حيث بنيته ومضمونه.

فهو يخضع لخط الرواية الكوزموبوليتانية الشائعة آنذاك. وهو عما فيه من شخص نسائية يقدم واقعاً مكثفاً وإنسانياً، غير أن الدراما الداخلية لا تتعدى حدود الحكاية الرومنطيقية. لكن روايتها الصادرة في نفس العام بعنوان بعيداً عن القضبان مثيرة للاهتمام لما تظهره من انشغال الأدبية بالغز الإنساني انشغالاً ملحاً يتجلى هنا في شخص الطفلة الكفيفة التي تصل في النهاية بالبطل إلى الجنون وبالقارئ إلى الحيرة. كما أنها انتهجت الموضة السائدة في السرد وقتذاك في اثنين من أعمالها: وصلت امرأة إلى القرية، جائزة مدينة برشلونة (1956)؛ وموسم الكرم (1960).

فأما الأول فهو إسهام من الكاتبة في تيار الواقعية السائدة في السرد خلال ذلك العقد. وإن لم يبلغ نقدها للمجتمع المتصلف ما ينبغي له من قوة، لأن المؤلفة، أثناء تحركها فيما تبتدعه من أجواء ريفية، لا تنطلق من نفس القاعدة المعرفية الصلبة التي تكشف عنها عند تناولها للبورجوازية التي تنتمي إليها أساساً.

وأما في موسم الكرم فهي تتناول مسألة الكهانة، باعتبارها موضوعاً أثير خلال تلك الفترة، ولكونها أيضاً ذريعة مناسبة لطرق التيمة الدينية من منظور عهدناه عند برنانوس أو غرين، ولكن بطريقة أقل عمقاً وأثراً من هذين في حالة الروائية التي نحن بصدددها، والتي، في عملها المذكور، تركز على مظاهر أخلاقية عامة، وبالكاد تعرض لشخصيات اللاهوتيين الذين يقفون وراء البلبلة التي نعاصرها الآن.

عودة إلى الذات

تعرث ثانية على المبدعة التي لاحت لنا في الصباح الأول، الصباح الأخير، وفي رواية فصل الأوراق الصفراء (1963)، أقرب أعمال الكاتبة إلى نفسها، إذ تؤكد: "...أفضل ما كتبت. ليس فقط من الناحية التقنية، بل ومن حيث تحليل الشخص و محاولة الوصول بالعمل إلى الرواية الحقة.

فصل الأوراق الصفراء موازاة كنائية كبرى، لا عن حريف الطبيعة فقط، إنما الحريف الذي عانت البطلة فيثيليا. إذ تكمن السخرية في المواجهة بين شقيقتين تقعان في حب نفس الرجل، نيكولاس، الموسيقي المنحدر من أصل يهودي والذي تحول من بعد إلى المسيحية. ويمضي السرد في الرواية من خلال ضمير المتكلم، في صورة مونولوج مطول لفيثيليا، فيسهم في إحكام تناول الجانب النفسي، والتوغل في الكشف عن نفوس الشخص، لاسيما

نفسية ئيثيليا، أو الراوية. ليس هذا فقط، بل ويسهم في أن تتعرف، من خلال ئيثيليا، على شخص غريميتها، فيلا، المرأة التي تعيش لإرضاء نزواتها والتي دائما ما تأخذ عليها ئيثيليا جنونها أو قهورها الذي أدى بها إلى تغيير مجرى حياة البطلة. ومن الشخصيات الهامة أيضا في الرواية: بابلو، ابن نيكولاس من زواج سابق قبل اقترانه بفيللا، الصبي الذي تبه ئيثيليا كل حنانها الأثوى وكل ذلك الحب الذي نبذه نيكولاس وتلك الأمومة المحبطة والمنكسرة.

حكمة خافتة، التي فازت بالمركز الثاني في جوائز بلانيتا (1973)، هي محاولة أخرى للعودة إلى الذات البشرية، ونقض سلبيات مجتمع تُهمش فيه القيم الحقة. والأديبة تصف هذا العمل بأنه رواية رومنتيقية، لغياب العقلانية المفرطة عنها، فتقول: خطر لي أن أسلط الضوء ثانية على القيم المهمشة، وأنجح في لمس المشاعر دون اللجوء إلى العنف أو الوصف الجنسي. وهي رواية بسيطة من الناحية التقنية. بعد عشرين عاماً من الفراق، يلتقي مارينا وجرمان في مطار برشلونة، فيتذكran الماضي ويريان الحاضر على ضوء جديد. رواية سيكولوجية واقعية، تُسرّد في ضمير الغائب، حيث تتكشف الحكاية من خلال ما يدور بين الرجل والمرأة من حوارات. حكاية توضح فساد مجتمع المومسين، ولكنها تبين أيضا إلى أي حد يمكن أن يكون للألم دور تطهيري، وكيف يمكن للشعور بالذنب أن يضئ ذات الإنسان، بما أنه يشرح صدره لقيم تعطي معنى للحياة:

لم تنس مارينا بنت شقة. كانت تتفكر فيما تعج به الحياة من "لماذا"، في ذلك الجيش من التساؤلات الذي تشن الحرب عليها، فيضرمها ويفترسها؛ في الصمت الذي كان ينبغي أن يكون صراخا والصراخ الذي يتبدد في غياهب الصمت؛ في الحياة التي ليست سوى مضي نحو شيء آخر، نبع آخر، نور آخر. لم تكن تعرف كنه هذا الشيء الآخر بعد، وإن كانت متيقنة من وجوده، بل هي تنتظره.

هنا نضع أيدينا على جوهر الحياة من وجهة نظر الأديبة. فالشخصيات الغامضون الذين تخططهم في رواياتها، رمولو دو كيماسيا في الصباح الأول، الصباح الأخير؛ أو ئيثيليا في فصل الأوراق الصفراء؛ أو مارينا في حكمة خافتة؛ أو كريستينا في الحضور، يقومون بكشف آفاق اللغز الإنساني، وأبعاد أفعالنا وآثارها في المجتمع وفي الوعي الفردي؛ وقد تصل الكاتبة إلى تجسيم حقائق تطفئ علينا وتفرض نفسها. كما ينعكس هذا المفهوم في المعالجة الجمالية التي تُخضع الكاتبة العالم المادي

لها؛ كما أنه ليس بجديد -بالطبع- على الأدب إدماج الطبيعة في ذات المؤلف أو مختلف الصور الشعرية للـ "أنا". إذن فالأدبية تستغل تقليداً أدبياً أصيلاً وإن استغلته كعنصر منسق للمعنى الذى تود ولا ريب تسجيله من خلال مؤلفها.

تدريس العالم

حققت غنغرينا -جائزة بلاتينا (1975)- الهدف الذى طالما حلمت به الروائية منذ أن تقدمت بروايتها الأولى لنيل تلك الجائزة فى 1955. وهو أيضاً العمل الذى لاقى نجاحاً جماهيرياً عريضاً على صعيد النشر، إذ صدر فى تسع وعشرين طبعة وما يقرب من مليون نسخة.

طوال أيام ثلاثة، بينما هو فى السجن، يعود كارلوس أونديرو، بطل غنغرينا، بذاكرته إلى أهم لحظات حياته: حياة امتدت على مدى تسعة وخمسين عاماً -نفس عمر الكاتبة عند تأليفها هذه الرواية- بدءاً من ديكتاتورية برعمو دي ريبيرا حتى مرحلة ما بعد الحرب. ولقد عهدنا فى ساليستشس بناء الرواية على أساس الاستدعاء انطلاقاً من فترة زمنية وجيزة (خمسة ساعات من الحوار فى حكمة خافتة، وأمسية على شاطئ كوستا برابا فى رواية الحضور). والمهم هو استخدامها الوعى كمصدر لتدفق السرد الذى يرتبط بالضرورة بأحداث وتحليلات نفسية. وفى العالم الدلالي الذى تبتدعه الأدبية، يلعب الزمن دوراً فاعلاً، إذ تسيطر فيه الذكرى على الواقع المادى. وتجتهد الكاتبة فى التأكيد على كون غنغرينا سيرة ذاتية، سيرة كارلوس أونديرو، تشهد المحن التى تتزل بإحدى عائلات البورجوازية البرشلونية، بما أن النقد، بل وأحد مستويات قراءة العمل، يدعمان كون هذه الرواية حكاية طبقة فاسدة -طبقة البورجوازية-؛ والحقيقة أن الرواية كذلك دون شك، ولكن ليس بصورة مطلقة، لوجود عاملين مهمين: السلطة والمال. إذ تصرح الأدبية إلى محرر جريدة ABC (عدد 19 أكتوبر 1975) قائلة: أردت قول شيء هام، استغرق وقتاً طويلاً من العمل والتأمل، بل وقبل كل شيء أردت تخير المواقف التى تصدق التعبير عن أشكال الحياة المحلية... فالكائن البشرى، الذى أصوره فى العمل، فى لهاته وراء السلطة، وما يلقاه من صدمات فى حياته المهنية والعاطفية، يصير مثلاً للإنسان العالمى الذى نجده فى برشلونة أو فى أى مكان آخر.

ما يعنى الأدبية هو ما تتسمعه فى غنغرينا من شعور الكائن البشرى بالذنب والإحباط والضيق الذى يعانىة فى المجتمع المعاصر. والكتاب الذى يقوم، كما ذكرنا، على الاستدعاء، ويلجأ إلى سرد تقليدى، فى ضمير الغائب، ولا سيما سير الزمن فى خط أفقى فى حقبة مهمة من تاريخنا المعاصر لا تغفل عن تقييمها وتمحيصها مثل هذه الروائية الفطنة. وتتوجب الإشارة إلى لحظة فنية فريدة فى الرواية: تحمل فصولها الأحد عشر أسماء النساء اللواتى كان لهن تباعاً تأثير حاسم على البطل فى مختلف مراحل حياته. ومن هذه الزاوية، يُطرح المنظور الأنثوى فى السرد هنا، من خلال صحة ثرية من الشخصيات والأنماط المتمثلة فى ريمديوس، إسترينا، أنطولينيا، بالوما، أليشا، بيكتوريا، سيرينا، كارلوتا، لوليتا. فمن خلالها نجد مؤشر التقلبات فى العلاقة بين الرجل والمرأة، بصورة تؤدى إما إلى إنجاح أو إفساد الكائن البشرى. وهذه التقلبات التى ترد فى غنغرينا، غالباً ما تلوح عبر المواقف التى تدور داخل "غرفة النوم"، والتى وإن كانت لا توصف صراحة تلمح الأدبية إليها بوضوح كاف لإبراز المضمون الإخلاقي الذى يدور فيه السرد الذى -إذا قرأ بتمعن- يشير، كما أسلفنا الذكر، إلى حيرة الكائن البشرى أمام أبعاد أفعاله. بل ولا يغيب عن الرواية البعد الدينى الذى يشار إليه أحياناً فى العمل للتأكيد على ما يضفيه الدين من قيمة غالية على الحياة -حسبنا أن نتذكر الفصل المعنون باسم كارلوتا-، ومن مثالية أو نهج إلى الحياة، فى فصول أخرى؛ فكثيراً ما تشير المؤلفة إلى الدين كعنصر حافز للصدق واليقين فى الحياة ومساعد على الاعتراف بذنب ما نقترفه فى حق الآخرين وفى حق أنفسنا من شرور.

وعلى الرغم من كل شئ، ليست غنغرينا بالعمل الكامل، إذ غالباً يتفحص من قيمتها ما بها من ميلودراما وركاكة. غير أنها تقدم رمزاً وجودياً قابلاً للتكرار فى أية لحظة. وهذا هو المعنى الذى يتم عنه آخر مشاهد السرد، عندما يخرج كارلوس أوفديرو فيشهد بداية تكرار حكايته فى شخص دودلفو توامتسو.

التقنية كلغة

تعد الحضور محاولة من جانب الروائية لتحديث تقنياتها، سيراً على نهج التجريبية التى شاعت خلال سنى تأليف هذا العمل. فتقوم الرواية على مشاهد تُقابل بين

منظورين سردين: منظور كريستينا ومنظور كلاوديو، حيث يظل كل منهما لمدة ساعتين - قبل لقائهما من جديد في المكان القديم في كوستايرابا- يتذكر الأوقات والمواقف التي جمعت بينهما عاطفياً وكانت في ذات الوقت سيباً في فراقهما النهائي.

ففي المشاهد المتعلقة بمنظور كلاوديو السردى، يُستخدم ضمير الغائب، كراوية متخيل، مستر ظاهرياً، وإن عكس شهادة البطل. واقتضى استخدام ضمير الغائب هنا الإشارة إلى أهداف السرد وتقييم غرابة حال البطلة كريستينا من بعيد. فأما المشاهد الخاصة بالمنظور السردى لكريستينا، فتلجأ إلى ضمير المخاطب -تحدث كريستينا عن نفسها أمام مخاطب مباشر: كلاوديو-، في محاولة لقص الحكاية بأسلوب سردى قادر على التعبير عما يدور في خلد الأبطال، ومناسب في الوقت ذاته والرغبة في إظهار غرابة العلاقة المحتملة بين شقيقتين سياميتين تتسبب في تحويل البطلة إلى ضحية مرض نفسى يؤثر على شخصيتها فينعتهها من حولها بالجنون، وإن ظلت هي تشخص حالتها كأحد مظاهر التبصر. ويسهم استخدام ضمير المخاطب والسخرية الفريدة التي تنسج عليها الأدبية روايتها في سلب لب القارئ، متطلباً مشاركته بل وتواطؤه فيما يطرأ من تطور داخل وعى الشخص. ومن ناحية أخرى، فإن طبيعة هذا السرد نفسها وتدفقات وعى البطلين، رغم تفاوتها، اقتضيا من الأدبية إيقاف تطور التسلسل التاريخي الطبيعي للأحداث، في مقابل إخضاعها لتدفق الذكريات التي تثيرها الأماكن؛ كما تطلب منها استخدام الزمن الروائي بصورة لم نعهدها منها قبلاً، تخدم المنظور الدلالي بتأكيد أهمية الزمن الداخلى بشكل يفجر ينابيع المشاعر والخيال والفاثازيا محدثاً في نفوسنا تأثيرات جمّة.

وكما تقول الكاتبة، كان من الصعب بناء رواية على أساس استغلال مقتطفات متسيرة، لاسيما إذا رغبت أن تقوم المواقف الصغيرة والحالات الوجدانية المختلفة بتبرير التراجم التي نستشفها من الصفحات الأولى للعمل. ولقد تكلل ما بذلته الروائية من جهد بالنجاح فجاءت المقتطفات تحمل دلالة كبرى من خلال الحوارات التي تنطلق من المنظورين؛ دلالة تنطرد عمقاً، خاصة وأنها، أحياناً، تخلف صنفاً من الإبهام المتعمد، وفي أحيان أخرى، لا تحقق التواصل بين الشخص وذاته. عندما تتجمع في ذهن القارئ معطيات المأساة، في نهاية العمل، يخطر له أن

الكاتبة إنما تشير إلى الغموض الذي يكتنف حياتنا، بمحاولتها تأسيس السرد على تدفقات الوعي عند كريستينا والذكرى الحانية عند كلاوديو.

أنقاض : ذكرى واستدعاء

في 1981، صدرت لها روايتها **أنقاض**. وهي كما تقول الكاتبة، قصة الذكريات الحميمة، أشبه بسرد لسيرة الأديبة الذاتية في مرحلتى الطفولة والمراهقة. فآثرت الإشارة إلى المجلد بكلمة قصة لأن هدفها لم يقتصر على بعث تلك الذكريات، إنما إعادة خلق أجواء وأصوات، مناظر وشخص مستوحاة من الواقع المحيط بها بغية منح القارئ سرداً روائياً. ويقوم الاستدعاء على نبرة الحنين، تتخلله التعاسة الناجمة عن العجز عن استعادة الماضي الذي ولى للأبد. ومن ثم كان عنوان الكتاب بسيطاً، حالياً من الادعاءات: **أنقاض**.

تقييم عام لعقد الستينيات، بشائر العقد الجديد

يصعب حصر كل الاتجاهات أو الأجيال الأدبية السسنى سادت السرد في الستينيات في قائمة واحدة. إذ تعايشت خلال تلك الحقبة، الواقعية الجديدة والوجودية -التي كانت في آخر أطوارها آنذاك- مع ما سمي بالواقعية المتبصرة أو الواقعية الفانتازية؛ فضلاً عن تزامن الرواية السيكولوجية أو تلك ذات المناخ البورجوازي مع جو الطرفة على طريقة غواريتشى، والرواية التي تذكرنا بفوكسر أو بالرواية الفرنسية الجديدة مع الرواية ذات الطابع القشتالي الأصيل في أعمال غارثيا بابون ومخبره الخاص بلينيو.

وإن شئنا إعداد تقييم شامل، لا محيد عن إبراز بعض التيارات والموضوعات التي شاعت آنذاك، وأصبحت، بما نالته من جوائز أدبية، مثلاً للنتاج الأدبي الرائج في مجال النشر والتوزيع، الذي يستحق -لما كان من إقبال القراء عليه - تحليلاً تقييمياً.

كتاب مبدعون

قبل أن نشرع في التصدي لذلك الإنتاج الأدبي الرائج، علينا أن نؤكد عدم خلو ساحة الأدب في 1970 من حضور قوى من قبل مبدعين مجيدين. إذ قام كاميلو خوسيه ثيلا بنشر سان كاميلو 36 التي أراد أن يقول فيها شيئاً مخالفاً عما قيل حتى ذلك الحين؛ وهي رواية تجريبية متميزة، لكنها معقدة اللغة والبنية. كما صدرت لحوان غويتيسولو في المكسيك روايته انتقام الكونت بليان.

أما توركوأتو دي تينا، صاحب البوصلة المجنونة، خير أعماله على الإطلاق، فقد نال جائزة "أثينيوم أشبيلية" عن روايته بيبا نيببلا التي تخلو من أية ادعاءات تقنية جديدة. وتتميز بأنماط شخصياتها: شخصية البطل المعقد، وشخصيتا كل من السيدتين اللتين تسكنان في الرواية؛ بل ويزخر هذا العمل بوصف ما يتصوره أو يحلم به جتونه من عوالم مذهلة وفريدة.

وعلى صعيد النثر الرصين والبسيط في محاولة لسبر أغوار النفس البشرية، صدرت في 1970 أشجار ألونسو مورا للأديب بيدرو دي لورثو. أما مانويل ألكون الذى كان أبدع شخصية نسائية خلابة، في مونولوج امرأة باردة، ونال عنها الجائزة الوطنية للآداب (1960)، فقد عاد، في 1970 ليهتم بالمرأة في مانويلا، ابنة الريف الأندلسي، القوية والواقعية، مثلها كمثل تلك البورجوازية، ابنة المدينة الكبرى -مدريد- في رواية مونولوج امرأة باردة. كما نشر خوان أنطونيو دي ثوثونيغي رواية ضخمة -840 صفحة- بعنوان أنثى ثرية: فأغوستينا وفتياتها الثلاث هن بطلات موضوع يتوقف بلحاجة أمام الجنس اللطيف متناولاً مواقف مختلفة من الحب الجسدي. ويحمل الكتاب نظرية الأرملة أغوستينا في تربية الفتيات -ولا نظن أن الكاتب يشاطرها آراءها-، نظرية مطروحة ربما بنبرات عتيقة إذا ما تناولناها من منظور السبعينيات.

ترك خوان أنطونيو دي ثوثونيغي، أحد ممثلي واقعية القرن التاسع عشر، لتحول إلى ريشة أربع من النساء: كارمن كورث، المناضلة من أجل تطوير دور المرأة في المجتمع الجديد، والمناهضة بالتالي لصورة المرأة كمصدر للذة، إذ نشرت روايتها بين ظلمتين، رواية قوية، تثبت فيها الأديبة نقدها لبعض النساء ووجهة نظرها حيال البعض الآخر. ثم كارمن لافوريت التي أصدرت مجموعة قصصية بعنوان "الطفلة وأقاصيص أخرى"، أما كونشا ألو، الأحداث عهداً من سابقتها والأكثر منها انشغالاً بحال المبتدئين وضعاف الإرادة الذين سبق لها انتقادهم في الأقزام، فخرجت بروايتها المدام، وفيها أيضاً تنقد بحرارة ابتذال أهل إحدى حواضر المقاطعات: شخوص أقزام النفوس، نجحوا في النجاة من دوامة الحرب الأهلية دون أن يفلحوا في التخلص عن أنانيتهم أو شهواتهم أو يتحرروا من عالمهم الضيق والمغلق. إنها رواية تفوح منها الضغينة والتشاؤم، وتناهى بمنظورها عما يسود قرى إسبانيا من مفهوم عن الرجولة. بعدما أصبح أسلوبها أكثر صفاء، وتقنياتها أكثر حداثة، تأتي مارتا بورتال بروايتها فباح على القمر، وهي رواية تأمل ذاتي.

قبل أن نخرج على الروائيين الذين مارسوا الواقعية الجديدة في تلك المرحلة، يجب أن ننوه برواية أوراق صفراء بداخل الصندوق، لمؤلفها رودريغو رويو، أديب لمعت موهبته الروائية منذ نشره متاع حب للأرض؛ ورواية وقت السيقان الخضراء، لكارلوس بينيا الذى

ظل وفياً للرواية الاجتماعية؛ وزخرف الكرسي لألفونسو غروسو؛ والجيو كسندو لفرانثيسكو أميرال؛ وفي النصف الآخر من الكرة الأرضية، لأنطونيو فرّيس.

وهناك روائيَان يستحقان منا وقفة لما نشر لهما من أعمال في 1970، ولأفهما، بفضل أعمال سابقة لهما، يعدان خير ممثلين للواقعية الإسبانية الجديدة. أقصد، في الحقيقة، إلى لويس مارتين سانتوس الذي نشرت له، بعد وفاته، رواية عسير، وخمسون فرنانديث سانتوس لصدور مجموعته القصصية الرائعة "الكاتدرائيات"، حيث تتجلى عبقرية نثره المصقول ونبرته الغنائية وقدرته على الاستدعاء، وحيث يبرز أيضاً ما تجلّى سلفاً في الشجعان من إحساس بضيق العيش، فضلاً عما يجسده شخصيتها من أزمة وليدة نوع الحياة المفروض على المجتمع الإسباني، هم شخص يحمّلون بداخلهم حقائق الحياة حلوها ومرها، ويستسلمون لها بدافع من غريزة وجودية أكثر من كونها عقلانية.

فحضة الفكاهة، وكتاب مقروؤن

قامت فحضة الفكاهة على يد كل من ديغو مورينو، في دون طبل أو زمر، وفرناندو أومادا ثابال في رواية المسؤولين، على طريقة غواريتشي كنقد اجتماعي ساخر وخالٍ من التعقيد. وفي مجموعة الأعمال المنتخبة التي تحمل عنوان "مكتشف العدم وأقاصيص أخرى"، نجد حضوراً قوياً للقصة القصيرة التي وجدت معياراً لها في قلم ميداردو فرايلي وموضوعاتها في استدعاء شرائح من الواقع. وعلى رأس قائمة الكتاب المقروئين آنذاك: رامون خوتا سندير، الذي شق بنفسه طريق المجد بجائزة بلانيتا؛ وماكس أوب بإعادة طبع أعماله، لاسيما تلك السيرة الذاتية الرائدة في مؤلفه جوزيف تورس كامبلانس، وروسا تشاتل ومرشيه رودوريذا. وأى من هؤلاء لم يتمكن من تفادي صورة الحرب الأهلية، إذ هي تظهر بشكل مباشر أو غير مباشر في تيماتهم أو شخصوصهم.

كما لم تغب الموجة الشابية من كتاب إقليم قطلونيا عن باتوراما السرد في 1970. إذ يسير تيريتشي مويش بروايته يوم وفاة مارلين، في طبعها باللغة القشتالية، على خط "الساخطين" الإنجليزي -احتجاجاً على مجتمع الرفاهية-، وإن اتخذ هذا المسخط عند مويش طابعاً قطلونياً. وقد قام خوسيه باتايوه بجمع أعمال لويس فرّاند وبدرولو سمرسانيداس

ويشتهر مورا في مجلد حوى مجموعة منتخبة من قصصهم القصيرة. ثم قام خوان مارسية بنشر روايته حكاية ابنة العم مونسي المربية؛ فقد امتاز كتاب قطلونيا بانفتاحهم على خطوط الرواية الأوروبية، يستلهمونها في تحليلاتهم الوجودية ونقلهم للبورجوازية من خلال مواقف متمردة وغير مترابطة عقلياً.

حضور اتجاهات أخرى

ظلت الرواية ذات القدرة على التخيل، التي تستند أساساً إلى موهبة الروائي، حاضرة مع إعادة طبع عوليس لمؤلفها ألبارو كونكرو، ساحر الكلمة والفانتازيا، الذي تحوى كتبه عالماً بأسره من الثقافات المتضاربة؛ عالم يتسيدة منظور بيزنطى يتفاعل من خلاله أبطاله الكلاسيكيون. وأسلوب كونكرو، في هذا النوع من أدب التسلية، طريقة مبتكرة في إدانة العالم الضيق الذي يخلو من كل مساحة للحلم.

وفي 1970، نالت رواية لويس كاستريسانا صورة لساحرة جائزة بلانيتا الثانية، وكان ينبغي لها الفوز بالجائزة الأولى عن جدارة نظراً إلى مستواها الفني من ناحية، ومن ناحية أخرى، لتناول قيمة هذا العمل مسألة عودة الاهتمام بالسحرة التي كانت الشغل الشاغل للسرد والسينما والمسرح آنذاك. كما صدرت، في 1970، الصخب لكارلوس روخاس الذي كان قد نال الجائزة الوطنية للآداب عن الإعدام حرقاً. وتحرك الصخب على نفس خط الإدانة والسخرية والملاحاة الذي تتأرجح فيه هموم الكاتب الميتافيزيقية بين الإيمان والكفر، متناولة الأحداث الوطنية التي غطت الأعوام الخمسة والثلاثين الماضية. لكن كاستريسانا ليس سوداوياً مثل روخاس، لذا تحمل فانتازياه القارىء إلى عالم مستقبلى ساحر يحتفظ كلنا بقبس منه بداخله، فكأنما فانتازياه تحدث في الذات شرخاً يحرقنا من واقع ثقيل. وفي 1970، حصل كاستريسانا على جائزة فاستيرات عن الراهبة ألفيرث، كما نُشرت له روايته وداعاً.

غارثيا بابون من جانبه واصل تأليف سلسلته عن المخير بلينيو، حتى استحق، في مطلع 1970، جائزة نادال عن الشقيقات المخضبات، التي أحكم فيها صياغة لغته وروح الدعابة والحبكة البوليسية على الطريقة الإسبانية. وعن التصفية، نال رامون سوليس الجائزة الوطنية للآداب؛ وهي رواية تثبت اتخاذ تقنية هذا المؤلف منحى جديداً. كما حاز لورنتو بيالونغا - من مايوركا - الجائزة الوطنية للآداب القطلونى؛ وهو كاتب ناضج وروائي صاحب أعمان متميزة مستخلد في تاريخ الأدب الإسباني.

وتعد روايته الفائزة، إغواء ، عملاً إضافياً في قائمة أعماله الساعرة والناقدة بعنف لتدهور الطبقة الأرستقراطية العريقة في مايوركا. وتتوج سجله الروائي روايتان: وفاة سيدة ويرن. كما نال الروائي العظيم خوان بينيت جائزة "المكتبة الموجزة" عن تأملات، رواية فكرية راق البعض أن يرى فيها ملامح من الرواية الفرنسية الجديدة. لقد سعى بينيت، من خلال أعماله الروائية والنقدية، لإدانة الاتجاهات الاجتماعية الحالية للنقد لإغفالها القيمة الفنية للأعمال الأدبية، وطرح بالتالي علامة استفهام كبرى حول الروايات التي تحمل طابعاً تاريخياً أو اجتماعياً لأنها كثيراً ما تكون ذريعة للكتاب الزائفين الذين فرضوا أنفسهم على الأدب، لخدمته بل لاستغلاله. إن صوت بينيت لم يكن الوحيد الذي ارتفع في مواجهة ما كان يهدد الآداب من مخاطر استتارت بعباءات أيديولوجية أو سياسية. فعلى امتداد المشهد الإبداعي، يتصدر بينيت قائمة الكتاب الذين حرصوا على تفادي العوائق محاولين الخلاص من الذوق الأدبي المتدن الذي كثيراً ما تولد عن ميول اجتماعية متضاربة وغير مترنة.

فالكاتب الحق هو من عرف دائماً كيف يترفع عن تقلبات الزمن ويتسامى على المواقف لكي يتمكن من خلق عمل فني تتضافر فيه لزماً قدرة مؤلفه الإبداعية على الخيال وهيمنته على مختلف سبل التعبير.

الباب الثالث
العشرون عاماً الأخيرة في السرد
(1970 - 1990)

18. غونثالو تورنتي بايستير.
19. جائزة بلانيتا 1971 لكاتب شهير : خوسيه ماريا خيرونيا.
20. عالم و دلالة أعمال خوان مارسيه.
21. رواج أعمال اثنين من كتاب المنفى في السبعينيات.
22. الرواية الأندلسية مثار جدل في السبعينيات.
23. اختبار للسرد الروائي لعام 1980 انطلاقاً من جائزتي بلانيتا الأولى والثانية المغامرة في صعود.
24. خوان غويتيسولو في الثمانينيات.
25. خوسيه ماريا غيلبنثو ، وخوسيه مانويل كبايرو بونالد.
26. مشهد الأدب في 1981.
27. أعمال كاتبين تنتميان إلى هذه الفترة.
28. الرواية الشابة في إسبانيا عام 1982.
29. التحول والوضع الحالي للرواية التاريخية.
30. إصرار و حضور الرواية النسائية من المرحلة السابقة.
31. الأعمال الناجحة جماهيرياً في عام 1982، أعمال أخرى.
32. 1987 : حضور كتاب راسخين.
33. ماريا ثمرانو : جائزة ثريانتس 1988.
34. نجاح كتاب مكرمين خلال عام 1989.
35. أحدث التيارات الأدبية.
36. أحدث الروائيين .

غوثالو تورنتي باييسـتير

أسطورة/هروب خ.ب. (1972) أحد معالم الأدب الإسباني

مما قاله بعض النقاد وصرح به غوثالو تورنتي باييسـتير نفسه، نخلص إلى خاصيتين هامتين في الرواية التي -و إن صعبت قراءتها- صنعت منه أديباً شهيراً منذ صدورها في 1972. أما الخاصيتان فهما: أ] اعتبار أسطورة/هروب نقداً للرواية التجريبية التي مورست في المرحلة السابقة عليها مباشرة؛ ب] كونها واعدة بعلو شأن الفانتازيا في الأدب الإسباني.

وفي معرض ما نشرته مجلة أنتروبوس *Anthropos* ⁽¹⁾ من ملحوظات عن سيرته الذاتية، أوردت قول باييسـتير مؤكداً: إذا كانت مصائر البشر تتحدد في طفولتهم، وتشكل من خلال اصطدامهم بالأقدار، فلا بد وأن تكون مهنتي ككاتب قد تخلقت منذ اللحظات الأولى في حياتي، منذ أعوام الصغر التي عشتها منعماً في عالم الفانتازيا وأطياف الحقائق؛ إنه ذلك العالم الذي سعت لاستعادة تفاصيله في روايتي دافنه والأحلام.

وفي مناسبة أخرى مؤخراً، قال الأديب: لا أعرف إذا ما كنت قد عدت بعد من ذلك التيار الذي جرفني إليه دافنه والأحلام. لكن، إلى جانب عبقرية الفانتازيا، يسطع في أعمال باييسـتير عنصر آخر.

ففي المقال الافتتاحي للعدد المشار إليه من أنتروبوس، تقرأ: إن أعمال الروائي تجلّى ما يجده من لذة في التأليف الأدبي وابتداع الشخصيات والأسماء والمواقف والأساليب الجديدة: لذة في كل ما هو أدبي. فعلاوة على الجانب الإبداعي في مؤلفاته، هناك التزعة الفكرية التي حرص الكاتب على تكريسها، إذ يقول: عاملان أكملًا وحدداً تكويني الأدبي، الأول كان اطلاعي، في 1927 على ما عرف بالسيرالية، والثاني، إقبالي، بعد أعوام من التاريخ المذكور، على قراءة مقالات إدغار آلان بو. فإذا كانت السيرالية قد دعمت ما اتخذته من خطوات على طريق الفانتازيا، فإني وجدت في أعمال آلان بو اتجاهي الموازي للعقلانية. إنهما

موقفان اتخذتهما ولم أكن لأراجع عنهما. فهما طالما يصحبانى عندما أشرد بخيالي؛ لذا على من يريد تناول أعمالى أن يفهمنى على ضونهما الذى استضأت أنا به مراراً عندما أردت أن أفهم نفسى، وإن كنت أعجز عن القطع بنجاحى فى تلك المهمة⁽²⁾.

هذان الموقفان أو هاتان الطريقتان -المنطق والفانتازيا- اللتان اعتمدهما فى مواجهة الواقع تجسدتا بدءاً من مؤلفه الأول، الذى لم يكن رواية وإنما عملاً مسرحياً: رحلة توبياس (1938). ثم سرعان ما اكتشف بعد ذلك دور الأسطورة كواقع فعلى وتكميلى إلى حد ما. أسطورة ترتبط تصوره لها بصورة السلطة التى كانت فى تلك الأعوام وثيقة الصلة بالديكتاتوريات. فكان حضور الأسطورة والسلطة قوياً فى روايته انقلاب غوادالوبي ليمون (1946)، بل وفى أعماله المسرحية مثل: لوبي دى أغيرى (1941)، وجمهورية باراتاريا (1942)، ثم عودة عوليس (1946).

وتجسد فى رحلة توبياس مفهوم الكاتب عن الحب بوصفه نوعاً من الخلاص، والذى ظهرت أعراضه على جميع شخوص أعماله اللاحقة؛ كما تجسد عنصرين وسما أعماله التالية: الدعابة والسخرية.

أما أسطورة/هروب، وهى من أهرام الرواية الإسبانية المعاصرة، فلقد كانت بمثابة عودة الكاتب لطريقه الأول، لكنها عودة أكثر صقلاً وحنكة مقارنة بعام 1938.

ما قبل أسطورة/هروب

صدر أول أعمال بايستير الروائية فى 1943، تحت عنوان خايير مارينيو: حكاية تحول. وتدور أحداثها فى باريس فى أعقاب اندلاع الحرب الأهلية الإسبانية. ففى حب مغدالينا، ابنة الطبقة الأرستقراطية الشيوعية، يقع البطول الذى اقتبس اسمه للجزء الأول من عنوان العمل. أما الجزء الثانى من اسمه فيشكل بقية موضوع الرواية: إذ يتحول هذان إلى الكاثوليكية قبل أن تجرفهما الوطنية فيقرر العودة إلى إسبانيا لينما الحرب الأهلية فى أوجها. إنها رواية ذات أبعاد عظيمة، لكن مؤلفها يفضل تجاهلها عند الحديث عن أعماله. فهذا ما نتحقق منه بالرجوع إلى ما رود فى مجلة أنتروبوس⁽³⁾، فى "ملاحظات عن السيرة الذاتية"، إذ تقرأ: باستثناء خايير مارينيو -فهى رواية تشذ عن البرنامج، ولها طابع تجريبي- فإن كل أعمالى فى تلك الفترة دارت حول نفس الموضوع: الأسطورة.

وكان أولى هذه الرواية، نظراً إلى تاريخ صدورهما، أن تدرج في قوائم الواقعية الوجودية الشائعة آنذاك، غير أنها عمل لا يقبل البوتقة لما طرقه من إشكاليات ثلاث: الدين، والحب، والسياسة. وإن جاء عظم القيمة الأيديولوجية لهذا الكتاب على حساب أسلوب كتابته، علاوة على سليات يبنى بها كل عمل مبتدىء، من قلة إحكام البنية وضعف لغة السرد.

لكن انقلاب غوادالوبي... واحدة من روايات تورنتي التي يجابه فيها الأسطورة كواقع واجب أخذه في الحسبان. فهي قصة حب ومؤامرات تسروى من خلال الصراع بين امرأتين. وتتمثل في شخص البطة صورة المرأة التي يتكرر ظهورها في أعمال أخرى للمؤلف. وهي صورة تنأى بالمرأة عن كل تشابه محتمل لها مع شخص بايي إنكلان الهزلية.

ثم يعود الكاتب ثانية إلى الأسطورة ولا سيما الكلاسيكية في روايته إيفيجنيا. ويقلب فيها الاعتبارات المعرفة للأسطورة رأساً على عقب. بل ويشكك في جميع الأيديولوجيات السياسية، متخذاً موقفاً تشاؤمياً من الحياة وإن غير عنه بسخرية لاذعة. ومثلما يقول بايستر⁽⁴⁾، كانت هذه الرواية إلى جانب روايته الأميرة النائمة تذهب إلى المدرسة -والتي كان ألفها ولم ينشرها في حينها- تجليان موقفه إزاء مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية (فمن هنا انبعث التشاؤم، في رأي بايستر)، ويقول إن الكتاين قد ألفا في مرحلة حرجة من حياته عانى خلالها من اكتئاب وإحباط شديدين. إن إشارة الكاتب إلى تأثير عمله بتردى حالته النفسية نتيجة اضطراب الأوضاع في الحقبة الزمنية التي كان يحياها، تؤكد على كون رواياته انعكاساً، في الغالب وبصورة غير مباشرة، للعصر الذي نجاها.

إلى هنا لم تكن مؤلفات بايستر قد حظيت بالاهتمام الكافي لدى القراء أو النقاد. وربما كان ذلك من حسن طالعها، إذ اجتهد في تعزيز موهبته الروائية. حتى وقع أمر - لم يزل يرفض الكشف عن كنهه - دفع به إلى تأليف ثلاثيته اللذات والظلال التي لاقت، على إثرها، كتبه رواجاً ما. أولى روايات هذه الثلاثية، وصل السيد، (1957)، تدور أحداثها في إحدى قرى إقليم جيليقية، حيث بدأ أن الروائي يعرف بيئة هذه الفضاء الروائي عن ظهر قلب. وقد أقر بايستر أن هذه الثلاثية هي أولى تجاربه مع أدب الواقعية بالمعنى التقليدي. وعلى الرغم مما وجدته البعض في هذا

العمل من ملامح من الإسبانيين غالدوس وكلايرين، إلا إن بايستير يرفض هذا الرأي، ويصر على حق - على مقارنة الرواية بأعمال هنري جيمس وروائي وسط أوروبا، لأنها على الرغم من صدورهما في الخمسينيات، أوج الواقعية الجديدة، لا تنتمي إلى هذا التيار البتة. فليس استنادها إلى الواقع، استلهاماً لمادة روائية، بأحد مطالب الرواية الاجتماعية الشائعة حينذاك، إنما سبيل لبلوغ معان أكثر عمقاً، إذ تتضح الدلالة الكبرى لهذا العمل في شخص بطل الرواية: كارلوس دثا، وكايتانو سلفادور. وهي رواية أبطالها إشكاليون، ثرية بالرموز التي تصوغ وجهة نظر ما عن الحياة ونهجاً معيناً في الفكر. ويتكرر في الرواية ظهور مثال قويس، أو بالأحرى، مفهوم الحب كسبيل للخلاص. كما تكتسب فيها أهمية خاصة صورة الشخصية الأنثوية ممثلة في كارلا. وهكذا، فإن أسلوب بايستير في الإحاطة بحياة شخصه وطريقته في تصوير الصراع الفكري الذي يجابه به كل منهم أقداره، يقرب هذه الرواية من النزعة الفكرية الدامغة للرواية الأوروبية. جدير بالذكر أخيراً، أن الروائين اللتين تكملان هذه الثلاثية هما: من حيث قلب الريح، والفصح العيس.

عودة أخرى للأسطورة، وبعثاً هذه المرة لأسطورة إسبانية أصيلة هي دون خوان (1963)، التي كان تأليفه لها رد فعل لما سببته له من إرهاب واقعية اللذات والظلال. فعند بعثه لتلك الشخصية الأسطورية كان الروائي يشعر بنفسه على سجيتها، في رحاب ملعبه المفضل حيث الفانتازيا والإفادة القصوى من دقائق الخيال. وهو وإن يتخطى فيها ما اقترفه في أسلوبه الروائي من عيوب سابقاً، فإنه ظل لا يحكم سيطرته كاملة على التقنية. ولذلك يعزى ربما عدم تحقيق هذا العمل النجاح المنشود: خاصة وأنه نشر في فترة كانت التجريبية فيها في ذروة مجدها. لكن ذلك لم يمنعه من أن يكون عملاً أدبياً مبتكراً، إذا ما تناولناه من حيث عملية بعثه لتلك الشخصية الأسطورية. فبايستير يعيد تفسير الخطيئة الأسطورية لآدم وحواء وما لها من علاقة بالدنخوانية. إن دون خوان بقلم بايستير ليس بشخصية خارقة إذ هو يتألم ويندم، وعندما يترفع عن إغواءات الدنيا، يجد نفسه وقد أصبح كائناً وحيداً محكوماً عليه بالعيش أبداً. نعم، فنية الرواية غاية في التعقيد، إذ يصوغ الروائي الشخص والأحداث في قوالب مكانية وزمانية متباينة - باريس، شلمنقا، إشبيلية، روما، ثم القرن السابع عشر، فالتاسع عشر، فالعشرين -. وهذا المزيج المتباين

والمتشابك في تقاطع مستويات الرواية، مع ما يختلط به من واقعية ومواد خيالية، هو الذى يعطى العمل قيمته ويعد نبوة الابتكار في الشخصية الأسطورية هنا. وإن نالت بالكاد هذه الرواية ما تستحقه من اهتمام النقد والجمهور.

وفي روايته أوف سايد (1969)، يعتمد ثانية إلى التقنية الواقعية الأقرب للموضوعية، وإن بقصد فضح قصور هذه التقنية. فبدلاً من أن يثبت إن الإنسان لمرة الظروف والبيئة، نجده يؤكد على الأهمية الذاتية للكائن البشرى، وقيمة الـ"أنا" كواجهة للنفس البشرية الثرية. فتدور الرواية في مدريد المعاصرة. ويجسد شخصياتها أنفسهم، لظروف معينة، في مواقف خارجة على القانون. وتقوم التقنية على المشاهد القصيرة التى تتدفق من خلالها الأحداث والحوارات بين الشخصيات.

نجاح أسطورة/هروب

مثلت أسطورة/هروب بالنسبة لبايستر مجهوداً ذهنياً وخيالياً مضنياً خرج منه أكثر إيماناً بنفسه. فهو يعتبرها عودة إلى مضماره الأصلي، الفانتازيا، بل ونخلص إلى ما هو أكثر من هذا مما صرح به هو عينه حول هذا العمل: لم يكن جل ما أبلغه مجرد تأليف حكاية، إنما ابتداء عالم قائم بذاته، فهذا هو الهدف الذى ينبغي لأية رواية - فى اعتقادي - أن تشده (فأشكال الحياة لا تقتصر على قالب واحد بذاته). أما من الناحية التقنية، فوددت الرغوب عن الحكمة "الاستعراضية" مستبدلاً إياها بالحكمة "السردية"... رغبنا فى أن أبحث وأكتشف تقنية تسمح لى بالتأليف بين عناصر شتى (أقصد هنا عملية بناء الرواية)، كما أردت فى الوقت ذاته أن أطرح فى السرد، بطريقة غير مباشرة - أى استعارية إيحائية - عدة أبعاد فكرية، أهمها ما يضاف على العمل "دلالة" ولا سيما الاتساق بين مجمل العناصر والمعاني المختلفة فى الرواية. وألا تكون تلك الدلالة مجرد عنصر كائن بالعمل، إنما جزءاً لا يتجزأ منه، بصورة تسمح للمحتوى (هكذا اعتبرها، لذا أطلقت عليها عنوان "الأسطورة") بأن تكون وثيقة الصلة بالعالم الذى منه انبثقت: عالمي وعالم الجميع.

مكنا حققت أسطورة/هروب للمؤلف النجاح المنشود لدى النقد والجمهور. وأصبح عام 1972 تاريخ الاعتراف به ككاتب، وفى ذات الوقت - كما ذكرنا آنفاً - تاريخ ابتغاء الفانتازيا فى الرواية الإسبانية، وانتقاد الإفراط فيما كان يعرف بالرواية التحريرية أو البنيوية.

وفيما يختص بمجمل نتاج هذا الروائي، تتصدر روايته المذكورة "ثلاثيته الفانتازية". وهي، على الرغم من نجاحها، كتاب تصعب قراءته نظراً إلى بنيته المعقدة رغم اكتمالها. فهي رواية تشتمل على مستويات دلالية متعددة، بما أنها نجحت في خلق عالم معقد، استعرض المؤلف من خلاله كل مواهبه لاسيما الطرفية والسخرية والثقافة الواسعة. كما يزخر هذا العالم، من ناحية أخرى، بالرمز والأسطورة التي تستقر علاقتهما بالواقع على مستويات متباينة. فجوهر الأسطورة التي تمنح الرواية اتساقها يتجسد في "شخص" البطل خ. ب.، الذي يعرض من خلال وجوهه المتعددة الأسطورة السلطانية عن الخلاص من داخل إطار العالم الجليلقي. والعنوان، أسطورة/هروب⁽⁵⁾ يلخص، إلى حد ما، ماهية الرواية. ملحمة تقوم على تسلسل متناسق، يتصدرها بطل متعدد الوجوه تتمحور فيه دلالة السرد. كما يستند فيها المؤلف إلى اللغة كعنصر أساسي لدعم عالمه السردى؛ إذ يخدمه التلاعب اللغوي، الذي يسوقه عبر الطرفية والسخرية، ليس فقط في نقد العالم المتمثل داخل العمل إنما نقد الرواية نفسها بوصفها عملاً مكتوباً. ويتجلى الطابع الهزلي للكتاب منذ الوهلة الأولى بما أن كل عناصر العمل تنحدر نحو السخرية.

ما بعد أسطورة/هروب

في 1977، صدرت ثانية روايات ثلاثيته الفانتازية بعنوان إصحاحات في سفر الرؤيا⁽⁶⁾، إضافة إلى عنوان ثانوى: كيف تؤلف الرواية؟، ينم عن هدف الكاتب من وراء هذا العمل. فالجديد هنا هو تجلّي إيمان المؤلف بقدرة الكلمة كعماد الوقائع المستوحاة، سواء كانت فانتازية أم لا. ويقر بايستير بأن هذا العمل قد جعله يخلص إلى عدم جدوى الواقعية بما أن الحكيم والوصف يعتمدان أساساً الكلمة كقاعدة، وبالتالي أيا كانت طبيعة ما يروى، فهو يظل متميماً إلى الحقيقة المستوحاة. فتقوم روايته المشار إليها على مستويات ثلاثة: الواقعي، الخيالي، الفكري. ويسهم المزج بينهم في إطراح واقعية الواقع وخلق الغموض الذي طالما يتغيه الروائي.

أما في 1980، فجاءت جزيرة زهور الياسنت المقطوفة⁽⁷⁾ لتهب الكاتب نجاحاً فوق نجاح. إنها ثلاثة روايات ثلاثيته المذكورة. وهنا أيضاً تتضح ماهية الرواية من خلال العنوان الثانوى: رسالة حب مخطوطة بطلسمات سحرية. ففي مقدمة

العمل، يذكر بايستير أن الكتاب ثمرة الفانتازيا المتحررة. كما يلمح إلى تأسيسه الرواية على مستويين: أولهما رسالة الحب التي يكتبها مدرس شيخ لتلميذه، والثاني هو الفانتازيا التي اعتمدها المؤلف في وصف الإغواء. فأما الخط الواقعي فيدور في أحد بيوت الطلبة، ويقوم على سخرية بنوية كذلك التي قد تستخدم لإثبات أو نفى وجود نابليون عينه. وأما الخط الفانتازي فيحابه به الروائي الخط الواقعي المذكور من خلال استخدامه الخلاق للمفردات. ومثلما خلص لورير أثناء تدارسه لسحر وإغراء السرد⁽⁸⁾ وإطراح التزعة الأسطورية والطرفة والتيهكم -وهي كلها سمات أسلوب بايستير-، فإنها ترتبط جميعاً في هذه الرواية بموضوعات سياسية واجتماعية ودينية وشخصية، وإن ظل الحب هو الموضوع الأساسي للإطار السردى. وكل هذه العناصر تبدو في العمل مشبعة بأقصى درجات الغنائية التي تزرع الأمل العاطفى في نفس رجل أعزب، في آخر مراحل حياته، فتدفعه للتعلق بالحاح بحلم يعرف الجميع - بما فيهم القارئ بالطبع - حتمية فشله مسبقاً، وإن تبقى بعد فائه -رغم كل شيء- بصيص من أمل فى طريق تضيئه زهور الياسنت، فهو سرمد تغذيه الرغبة فى الجمال الذى يصبو إليه الحب.

فى دافنه والأحلام⁽⁹⁾ حاول تورنتى بايستير استعادة مرحلتى طفولته ومراهقته، أبعادهما الواقعية والخيالية، محاولاً إجلاء المحاور الرئيسية لنتاجه الأدبى الذى بدا له حينها مكتملاً. لكن الرواية تشتمل على ما هو أكثر من ذلك. إنها رواية غنائية، تجسد بطلتها مثلاً أزلياً للمرأة. ويتأكد فيها ما ذهب إليه الكاتب قبلاً من عدم انصهار الواقع والخيال معاً فى الأدب، لأن الأدب لا يحوى سوى الواقع، ولكن فى أشكاله المتعددة. وفى مناخ السيرة الذاتية بهذا العمل، تدمج حكايات وأساطير، لاسيما أسطورة بحث يوروديكى عن أورفيوس فى الجحيم؛ أساطير كلها تتحور وتتشابك معانيها وأصولها فى الرواية. وفضلاً عما طعم به ذكرياته العائلية -فى هذا العمل- من فانتازيا، تلوح آثار قراءاته العريضة ومطالعاته الأدبية التى يستوحىها كمادة لما يتدعه من فانتازيا. فهى، إذن، تؤكد موهبة بايستير ككاتب فانتازيا، كما

يوروديكى وأورفيوس: (من الميثولوجيا اليونانية)؛ وفقاً للأسطورة، تلقى يوروديكى، زوجة أورفيوس، حتفها إثر لدغة ثعبان، فحبط زوجها الجحيم محاولاً إرجاعها إلى الحياة، فسمح له بأخذها شريطة ألا يلتفت لينظر إليها بينما تسير وراءه فى طريق العودة، لكن أورفيوس يستسلم للفضول، فتضيع منه زوجته.

أوضحت إيسابل كريادو بقولها: إنها حكايات متشعبة من زوايا النسيان، زوايا ظلت مهجورة طويلاً، حكايات واقعية فانتازية⁽¹⁰⁾.

أما الأميرة النائمة تذهب إلى المدرسة (1983) فكان بايستير قد ألفها في الخمسينيات، مما يدل على أن تأليفه أسطورة/هروب لم يكن وليد الصدفة، فهي رواية ذات طابع خيالي يستوحى فيها الروائي خرافة "الجمال النائم"، فيعيد تصورهما في القرن العشرين، ويشدّهما مخضعا إياها لحيرة القرون. فالمؤلف، بواسطة الفانتازيا، يستعملها في معالجة الوعي بأحداث تاريخية، معالجة يقدم عليها بايستير في لحظة من حياته عانى خلالها من الإحباط من جراء المناخ التشاؤمي الذي غزا الغرب في أعقاب الحرب العالمية الثانية. مما يفسر - كما أشرنا سلفاً - النبرة التشاؤمية التي يختم بها العمل.

في ربما تحملنا الريح إلى اللانهاي (1984)، يبرز الكاتب مهارة في الأخذ بأسباب الرواية البوليسية ورواية الخيال العلمي. مع أنهما، على الرغم من ذلك، واحدة من أكثر أعمال المؤلف شعبية. فهي تجسد انشغاله بمحاولة إعادة الإنسانية للإنسان الذي تحول إلى آلة. والرواية تطرق موضوعات وعناصر سبق لها الظهور في أعمال أخرى لبايستير.

وتظهر ربما تحملنا الريح إلى اللانهاي مقدرة الروائي على ابتداع الخرافة، إذ يتكرر فيها سرداً خليطاً من الجاسوسية والخيال، متناولاً فيه عوالم مألوفة لنا، أي عالم الصراع بين الشرق والغرب، وافتتان عالم "الروبوت" بعقائد الشرق وعلوم النفس. فإن قرأنا النص بأناة انتقل إلينا المعنى البعيد الذي شغل بال المؤلف، لاسيما لما ينطوى عليه السرد من استعارة ورمز عن الحياة الإنسانية، وهو أمر مهدت له مسبقاً مفردات العنوان الجميلة: ربما تحملنا الريح إلى اللانهاي.

ما قد ذكرنا الدور الفاعل للعنوان، الذي يوحي بالقيمة الخيالية للسرد ودلالاتها، معتبراً الريح رمزاً يذهب بأسباب وجودنا إلى ما بعد الواقع. وقبل استهلال السرد، وتحت عنوان "أشياء بديهية"، كأنما الراوي المستر يومئ للقارئ كي يتبّه هذا الأخير للسخرية فيما يشار إليه على مدار العمل من عدم صدق هذه الرواية، ويكون مهيباً - وفقاً لقواعد لعبة التأليف - لما سرد من معلومات حول كون هذا السرد أشبه بمخطوط عثر عليه، حاله كحال رواية دون كихوته، أو تلك الرسائل التي تلقى في البحر في زجاجة.

تُستهل الرواية بشهادتين عظيمى الدلالة، أولهما لـ ر.م. ريلكه: دفقة نحو العلم. تخليق في الله. ريج، شاهدٌ يتعلق بمجمل موضوع الرواية لاسيما شخصية إيرينا وشخصية البطل-الراوي، السيد المتأني وسط الضباب، والذي نعلم، أثناء مطالعتنا للعمل، أنه سيصبح -بعد عدة تحولات- قبطان السفينة "دى بلانكس"، الذي وضع فيه حلف الأطلسى خلاصة أخطر أفراد جهاز مخابراته: الكولونيل الروسي إفتوتشكو، والعميل السرى ماكس ماكسويل، والبروفيسور فون بولوف، وآخرين. أما الشاهد الثاني فعلى لسان ماتا هاري، ويتصب أساساً على التحورات التي تطرأ على البطل: ليس ثمة حياة أو موت، إنما هي جميعاً تحورات. وتحوى الرواية تمهيداً، فصولاً ستة، فتعقياً. وتشكل الفصول الستة والتمهيد في الأساس رواية "إثارة"، أشبه بروايات الجاسوسية والمغامرات؛ وأقول "في الأساس"، لأن ذلك الشك، أو ذلك الخطاب الذي قرأناه في التصدير، نلمحه على مدار فصول العمل. فنقرأ في الفصل الأول ما يلي: ذهاباً إلى ما وراء الواقع حيث تبدأ الحقيقة -ثم يستدرك على الفور كأنما مكماً أكثر منه مصححاً لنفسه- وأنا أقصد، كما لا بد وأن حدثت، إلى اللامعقول. وقد جاء الكاتب بهذه الكلمات على لسان إيرينا، العميلة السوفيتية، "الروبوت" التي قد تنظم الشعر أو تضيء الشموع لقديسة كازان. وهي التي يقع في هواها ذلك البطل الغريب الذي يتحور في شخوص عدة، والذي قضى طفولته في كنف معلم روحي، والذي طالما يعقد السرد بما يوجهه للقارئ من "غمزات" وإنذارات تؤكد غموض الحكاية برمتها، فنحنه مثلاً يزن الأمور قائلاً: جميع الرموز غامضة، فهي تقول فقط ما نريدها نحن أن نقوله، وأنا لا أصوغ هذه النظرية مدفوعاً بنزوة أو رغبة في التعالم، بل لأن لب هذا السرد -كما سنرى أيها القارئ- يمتلئ برموز متاحة ومتضاربة.

جزء كبير من فحوى هذه الحكاية الغريبة يتضح في التعقيب. إذ تبين في المقام الأول دلالتها من الحوار بين البطل وفلاديمير سيفيل، السوفيتي المحتجز بمصحة، صانع الروبوت، إيرينا، على طراز شخصية أدبية، بعد قراءته المتعمقة لشكسبير، بل وفي المونولوج الأخير، نجد الراوى نفسه يعترف بشعوره بالاختناق شكاً في احتمال كونه هو الآخر إنسان آلي: لو أنني بشر لتعذر على تصور صدور مواهبى هذه التي لا تفسر لها عن آلة معقدة كالروبوت، وإن يكن تصوراً محتملاً لكنه يشق على،

بل وسأشعر بالتعاسة آنذاك وإن كنت مجبراً على الرضوخ إلى حقيقة أن يكون من صنعى قد أطلقنى فى هذه الحياة كاختبار، مزاحاً أو لعباً، فقيم بهم؟ فهو لم يكثرث لمعرفة ما إذا كان هذا الأمر سيسعدنى، حالى كحال سائر البشر. وإن كان قد وهبنى، فى المقابل، عقلاً لا يكف عن العمل حتى ليلاً، فيأسرنى ويحيط بى ويحاسبنى ويسألنى: من أنت ؟ ؛ إنها فقرة تحمل نبرات "أونانيمونية" بينة؛ وهى تبرز دلالة الاستعارة الجميلة التى يختتم بها العمل عندما ينوى البطل أن ينثر رماد إبرينا، ويتحول إلى زهرة، فى إحدى الأمسيات بعد توقفه عن الحراك؛ فإن أحسن تخير اللحظة المناسبة قد تحمله الريح إلى اللانهاى.

والاهتمام بالتاريخ الذى لاحظناه فى العمل السابق -والذى يعد، كما رأينا، واحداً من أهم ما يطرقة المؤلف من موضوعات- يعود للظهور ثانية فى زهرة الرياح (1985)، وإن بصورة هزلية، إذ يفرد الكاتب مساحة كبرى فى هذا العمل للطرفة والخيال والفانتازيا، على الرغم من إصراره على كون هذا العمل الهوائى يستند إلى وثائق شهيرة، وإن صعب على القارئ بل -وفيما يبدو- على النقاد استقصاؤها، فالرواية تحوى عبارات مقتبسة من مذكرات بسمارك، ومما رواه الأخوان غنكور من أحداث⁽¹¹⁾. ويعتمد فيها بايستير إلى أسلوب الرسائل، مستعرضاً أساليب متنوعة ومتناسبة مع تباين الرواه فى هذا العمل. كما يعتبر تعدد المنظور أحد التقنيات المستخدمة فى هذه الرواية التى تبعث من جديد أماكن وأزماناً وشخصاً تاريخية، لكن ضمن أطر حيوية خلقها أو حورها أو أعاد بعثها الروائى بصورة تخدم الدلالة التى يستهدفها من وراء هذا السرد.

جائزة بلانيتا لعام 1988 أو متعة القراءة

كانت جائزة بلانيتا لعام 1988 من نصيب فيلومينو رغم أنفى، وعنوانها الفرعى: "ذكريات الصغير الضائع". ومنذ اللحظة الأولى لنشرها، تصدرت قائمة أكثر الكتب مبيعاً. ومن خلال أبرز القنوات الإعلامية، أولى النقد اهتماماً خاصاً لمسألة ذهاب الجائزة إلى روائى مكرس كما هي حال بايستير. فكتب رفائيل كونتى فى جريدة "البابيس"، فى عددها الصادر فى 20 نوفمبر 1988، يقول: إنها مجازفة خطيرة، إذ قد يستبعضه فى ذلك من هم مثله من الكتاب المكروسين، بدءاً من ثيلا وحتى ديليس. ولكننا نعقب على هذا الرأى متسائلين

كم من الأسماء الأخرى بخلاف ثيلا وديليس كان بوسعه أن يذكرها ضمن ما ضربه من مثال: بما أنه قد نال بالفعل هذه الجائزة كتاب مكرسون آخرون كخسوان بينيت وغيره، دون أن يجد النقد في ذلك أية غضاضة؟

وقد تتم طبيعة رواية بايستير عن نيته في بلوغ القاعدة العريضة من الجمهور، بما أن أسلوبها موظف تماماً لهذا الغرض. وفي الملحق الأدبي لجريدة ABC، 25 نوفمبر 1988، كتب م. غارثيا بوسادا يصف هذه الرواية قائلاً: رواية خرافية أحكم صنعها كاتب قذ.

ونحن لو تتبعنا المخططة الأخيرة من مشوار هذا الروائي، لوجدنا أن فيلومينو رغم أنقى الثمرة المنطقية للمرحلة العمرية التي بنفها الكاتب وقد أوشك على التقاعد؛ مرحلة تراكمت فيها تجربته الإنسانية العريضة، وتمكّنه من أدوات التأليف الروائي بصورة غير مسبقة، ومتعته في ممارسة الخيال والفانتازيا المتكررة الظهور في أعماله. ولقد كتب في مقدمة أحد المؤلفات في الثمانينيات: لا أزال أحتفظ برغبتى فى الاستمتاع، وهو ما يدفعنى نحو الأدب المتحرر الذى يسمو على كونه مجرد تلاعب لغوى أو لذة بحتة. وهذا ما ينطبق، إلى حد ما، على تلك الرواية الفائزة بجائزة بلانيتا 1988. فهي رواية تقليدية أكثر مما عهدنا منه وخاصة منذ 1972.

إحياء العالم رمزياً

لكن سهولة قراءة فيلومينو رغم أنقى وواقعيتها المذكورة لا تقفان حائلاً دون ما تحويه من محاولة إحياء العالم رمزياً والذهاب إلى ما وراء الظواهر، أهم خاصية أتى بها روائيونا المبدعون.

وتندرج الرواية في قائمة الواقعية، لأنها على مدار فصولها الستة تستعرض عوالم قريبة في ظاهرها من الواقع، ففي الفصل الذى يحمل عنوان "بيلينا"، نجد التاريخ العائلى للبطل وأعوامه الأولى في ضيعة مينيوتسو وييايخا؛ ثم "سنى التعلم الأولى" في الفصل التالى الذى يغطى مرحلة وجود البطل في مدريد ولندن؛ ثم في باريس، ويروى في الفصل الثالث ويحمل عنوان "أطوار الانتظار"؛ فالعودة إلى الضيعة والتقاءه ماريادى فاطيما في الفصل الذى يحمل اسم هذه المرأة عنواناً له؛ ثم يتناول في الفصل المعنون "فترة تنقلية مطولة" أعوام عمله كمراسل في لندن أثناء الحرب العالمية الأخيرة؛ وأخيراً، نجد الهزلية المزوجة بالكاريكاتورية والطرفة في الفصل الأخير الذى

يتناول الأحوال في بيا بيخا في فترة ما بعد الحرب في إسبانيا. وما الفضاءات المتعددة التي يستدعيها البطل، سواء تلك الخاصة بالبرتغاليين في مينوتسو ولشبونة، أو المناخ الجبليقي في بيا بيخا، فمدريد، فلندن، فياريس، إلا ذريعة لخلق عوالم نابضة بالواقع، وإن استخدمها الكاتب كرمز أدبي. وهو هنا، كعهدنا بالواقعية، يقتصر على تصوير هذه العوالم فقط دون تحليلها.

وتغطي الرواية مساحة زمنية مطولة تبدأ منذ 1923 -إذ نجد أولى الإشارات الزمنية ص 37، في قوله: ففي ذلك الصيف، بينما كنت في الثالثة والعشرين من العمر، سمح لي والدي بدعوة سوتيرو لمصاحبتى إلى ضيعة مينوتسو- حتى الأربعينيات، بعد أن تخطى البطل الثلاثين من عمره، وفيما كانت إسبانيا والعالم بأسره يعيشان مرحلة حرجة.

وفي صورة ذكريات، يأتي السرد مروياً في ضمير المتكلم: خطر لي فجأة، ربما فور وصولي إلى هنا، أن أكتب مذكراتى فأستعيد عالم ذكرياتى كاملاً. وطفقت الذكريات تتدفق وتتكشف، حتى كدت أسمع وأرى كل من كنت، بطريقة أو بأخرى، على صلة بهم، بدءاً من يلينا حتى فلورا، و رأيت أن حصري لذكرياتى في مفردات قد يحورنى منها.

البطل ومراحل تعلمه الثلاث

يشارك البطل في سمات مميزة مع شخص كانت قد ظهرت في أعمال أخرى للكاتب. إذ يبدو فيلومينو أشبه بشخصية خايبو هارينيو الذى ظهر في الرواية التي تحمل اسمه، أو أشبه بـ كارلوس دثا في ثلاثية اللذات والظلال، من حيث كونه شخصية غير متماسكة؛ بل ويبدو كأبطال آخرين من ابتكار المؤلف أيضاً - "شخص" البطل الذين يظهرون في أسطورة/هروب- إذ يعاني فيلومينو بدوره من مشكلات تأرجح الهوية نظراً إلى الازدواجية في اسمه: فيلومينو فريخوميل -ذو الأصل الجبليقي- وأدينمار دى المكاسره -ذو الأصل البرتغالي-؛ ومن وصفه في العنوان الثانوى بـ "الصغير الضائع".

ويبدأ البطل في مرحلة تطوره على الرغم من عجزنا عن اعتبارها رواية عن شخصية في طور التكوين، تلك الميزة "للرواية التعليمية" المنحدرة من أصل ألباني كلاسيكى - مروراً بمراحل تعليمية ثلاث، في الحب والأدب والسياسة. ويمنح الحب

فيلمينو الفرصة كي يتخذ مجموعة من الآراء والانطباعات عن الحب الجسدي، فرصة تؤهله لاتخاذ مجموعة من الخليلات، بدءاً من ييلينا حتى ماريا دي فاطيما، ومسروراً بـ فلورا وأورسولا وكليلا، المتباينات جميعاً فيما بينهن. وتكثر في الرواية أيضاً الإشارة إلى المناخ الأدبي خلال الفترة الزمنية التي تغطيها، ومقاربة الإبداع الشعري آنذاك، لاسيما جيل 1927 الذي تتناوله بتفاصيل غزيرة، في الفصل الذي تجري أحداثه في مدريد. ومن بين ما حوته الرواية من انطباعات عن الإبداع الأدبي، تشير بوجه خاص إلى الفقرة التي شرح فيها فيلومينو تجربته وأولى قصائده. فينما يعيط به جو من الوحدة المفعم بالذكريات، يحكى: كنت استقبل الذهب جالماً، وأغيب في ذكرياتي، فأظل على هذه الحال ساعات وساعات. وفي واحدة من تلك الليالي، قررت البدء في الكتابة مدفوعاً قبل كل شيء بالحاح تلك الذكريات... فانا الآن أحاول فهم نفسي... بما أن الشعراء قد سموا بالعرافين واعتبر الشعر وحيّاً إلهياً (ص214). ويوضح الشاهد المبرر الذي جعل تورنتي يختار لنفسه اسم "العراف الغامض" من بين ما عرف به من أسماء، للتناظر الكائن بين كلمة "شعر" و"خلق أدبي" في الشاهد المذكور ومضمونه.

ويبدو أخف وقعاً وصف مرحلة تعلم البطل السياسة. فهو يتدرج من عدم الاكتراث في البداية، ثم الاهتمام بالكاد بمجريات الحرب الأهلية التي تابعتها من باريس ولشبونة ولندن، حتى يبلغ الاندماج في مناخ ما بعد الحرب، بوصفه ليبرالياً متشككاً يناضل في الصفوف المعارضة لنظام فرانكو. إن تباعد البطل عن السياسة، ومعارضته للنازية، وبعض آرائه عن العدالة الاجتماعية وانتقاده لتسلط السلطة، هي مؤشرات كلها عن الآراء التي بات يعتمد عليها آنذاك تورنتي بايستير نفسه.

وفيلومينو رغم أنفى رواية مسلية، تمكن فيها الروائي من بناء عالم كامل من الشخصيات المتضاربة في مكان وزمان واقعيين. وعلى العكس من أسطورة/هروب، روايته النقدية والمزلية، من نتاج ما عرف بالرواية التحريية حينذاك، والتي حوت اجتهداً لإطراح الأسطورة عن الصورة الإسبانية، فإن تورنتي بايستير ربما عجز عن الوصول إلى الإبداع بروايته فيلومينو رغم أنفى، أو جزيرة زهور الياسنت المقطوفة أو دافنه والأحلام، فهي كلها إفرازات اللاواقع، التي لا تخضع لقانون آخر سوى منظور الفانتازيا الحرة.

وعلى الرغم من هذا، فإن الرواية تنطوي على شيء من كل ذلك وإلا لما فازت بجائزة بلانيتا، فقد وطدت مكانة غونثالو تورنيتي بايستر كواحد من عظام مبدعى الرواية الإسبانية المعاصرة. وقد تكون **فيلومينو رغم أنقى** باباً يدلّف منه القراء إلى جوانب إبداعية أخرى عند هذا الأديب.

ترجمة المؤلف

ولد غونثالو تورنيتي بايستر في 1910 في "الفيرول". ونعم بطفولة طالما وصفها بكوفها ثرية بالتجارب الخيالية. وكان قارئاً مشابهاً للروايات أثناء مرحلة تعليمه الثانوى. وفي 1927 بدأ دراسته الجامعية في سانتياغو. وفي نفس العام، انتقل إلى أيبط لدراسة الحقوق. وهناك بدأ في التعرف على كتاب الطليعة من خلال أعمالهم التي أطلع عليها في المركز الثقافي في المدينة التي شهدت مشاركته في الحياة الأدبية بنشره في "إل كاريون". ثم انتقلت أسرته إلى بيغو في 1928، فقرر الذهاب إلى مدريد لمواصلة دراسته للفلسفة والآداب، فتعرف هناك على كتاب ذاتعى الصيت مثل أستورياس، وألبرتى، وبابي إنكلان. ثم قرر في 1931 العودة إلى جيلقية حيث تزوج أولاً من خوسيفينا ملبيدو، ومر بمرحلة قاسية اضطر خلالها أن يعمل مدرساً لمدة أربع عشرة ساعة يومياً. وتمكن في 1935 من الحصول على ليسانس في التاريخ. وحاول في 1936 الالتحاق بجامعة سانتياغو كمدرس مساعد. وحصل على منحة إلى باريس لجمع المادة العلمية اللازمة لرسالته للدكتوراه. وعاد في 1937 إلى إسبانيا ليلتحق بجامعة بمبلونا الفكرية التي أسست مجلة "إسكوريال". وفي 1943، نشر أولى رواياته بعنوان **خابير مارينيو**. وفي 1947، قام بتدريس مادة التاريخ العالمى بالأكاديمية البحرية العليا في مدريد. وكان قد بدأ منذ 1939 في ممارسة النقد المسرحي في جريدة "أريسا". في 1957، نشر الجزء الأول من **اللذات والظلال**. وفي 1959، توفيت زوجته الأولى، فاقترن في 1960 بفرناندا سانث غيساندة. وفي 1963، نشر روايته **دون خوان**. ومن ثم، انتقل في عام 1969 إلى "ألبان" (في الولايات المتحدة)، حيث عمل كأستاذ دائم. وعاد في 1970 إلى إسبانيا، حيث عمل أستاذاً لتاريخ الأدب في معهد أور كاسيتاس بمدريد. وصدرت له في 1972 **أسطورة/هروب** التي نال عنها جائزتي النقد ومدينة يرشالوتة. واستقر منذ 1975 في شلمنقا،

لينشر في 1977 روايته إصحاحات من سفر الرؤيا، ويلتحق بالأكاديمية الملكية للغة. ثم نشر في 1981، جزيرة زهور الياسنت المقطوفة؛ وفي العام التالي، دافنه والأحلام. وصدرت له في 1983، الأميرة النائمة تذهب إلى المدرسة؛ ثم في 1984، ربما تحملنا الريح إلى اللامثالي؛ وفي 1985، زهرة الرياح. وفي نفس السنة، حصل على جائزة ثريانتس؛ ثم في 1988، على جائزة بلانيتا عن فيلومينو رغم أنفى.

الهوامش:

(1) العدد 66 - 67 (1986) تخصص للدراسة أعمال بايستر الذي كان قد نال جائزة ثريانتس عام 1985،

انظر: "ملاحظات على السيرة الذاتية"، ص 19.

(2) أنتروبوس، 66 - 67، ص 19.

(3) أنتروبوس، ص 19.

(4) أنتروبوس، ص 20.

(5) أ. خيمينيث غوثالث، العالم الأدبي لورنق بايستر، شلمنقا، طبعة جامعة شلمنقا، مكتبة "صندوق

التوفير"، في شلمنقا، 1984. أنتروبوس، العدد المذكور، ص 62.

(6) حول هذا الموضوع، ارجع إلى حانث بيرث: إصحاحات من سفر الرؤيا: مجلة أنتروبوس، العدد المذكور ص 62.

(7) أنغل لوريرو: جزيرة زهور الياسنت المقطوفة؛ سحر وإغراء، أنتروبوس، العدد المذكور، ص 93؛ وماريا دل

بيلا بالومو: "الفانتازيا المتحررة"، مجلة "يا"، عدد 23 يناير 1981.

(8) أنتروبوس، العدد المذكور، ص 101 - 102.

(9) إيسابل كريادو: "عن كيفية عيشه بداخل أحلامه"، أنتروبوس، العدد المذكور، ص 103.

(10) المرجع المذكور، ص 106.

(11) أنتروبوس، العدد المذكور، ص 21.

جائزة بلانيتا 1971 لكاتبٍ شهير: خوسيه ماريّا خيرونيا

وصلت مبيعات روايته أشجار السرو تؤمن بالله (1953) إلى أكثر من ثمانمائة ألف نسخة وهو رقم قياسى لطبعة إسبانية، إلى جانب خمسمائة ألف نسخة من رواية مليون ميت (1951) وأربعمائة ألف نسخة من رواية اندلع السلام (1966). وتمثل هذه الروايات ثلاثية ترمز إلى فترة درامية من تاريخنا أثارت وتثير فضول غير الإسبان. ولقد ترجمت أعمال خيرونيا إلى الفرنسية والإنجليزية والألمانية والإيطالية والقطلوونية بالإضافة إلى البولندية والعبرية والصينية. ومن بين أجزاء هذه الثلاثية لاقت مليون ميت رواجاً أكبر في الخارج تليها رواية أشباح عقلى التى تقتصر على ما هو منتخب من تلك الأوراق الثمانية آلاف التى كتبها خيرونيا خلال سنوات اكتابته الخمس. إن شهرة هذا الروائى لاتعنى أن يتفق الجميع على عبقريته، فلقد ناقش كتبه كل من رجل الشارع والناقد على حد سواء من جوانب مختلفة ووجهات نظر متعددة ومتباينة تصل إلى حد التناقض، فقرب تاريخ الأحداث التى يرويها وموقفه منها يمثلان تربة خصبة للاختلاف فى رأى بين القراء. فمن جانب النقاد، إذا كانوا احتفوا برواية أشجار السرو تؤمن بالله واعتبروها عملاً كبيراً إلا أنهم أخذوا عليها قدم بنائها الفنى إذ لايزال أسير قوالب من القرن التاسع عشر، كما كان من الصعب تصنيفها من حيث النوع فلم تكن رواية تاريخية رغم أنها تشير إلى حقبة زمنية محددة، ولقد أكد المؤلف فى مقدمته لها أنه يحاول قدر المستطاع الابتعاد عن المقال الفلسفى أو التاريخى أو السياسى حتى يسمح باستدعاء أجواء وشخصيات جديدة. يقول: أحسست بضرورة ملحة أن يحمل بطل الرواية، إيجناثيو أليبا الحرب الأهلية بداخله، لهذا فمن الواضح أن المؤلف يهدف إلى تقديم عمل روائى وليس عملاً تاريخياً ومع ذلك يجب مراجعة ما كتبه خيرونيا بنفسه فى "عمل الإبداع" للعثور على نقطة الانطلاق المحددة وتحقيق التوازن بين ما يطبقه وما يحزره.

خاتمة روائى

ينطلق خيرونيا من واقع محقق: ندرة صدق الرواية الإسبانية خارج إسبانيا،

فالإفراط في الاهتمام بالأسلوب وصياغة رواية ذات اهتمامات محلية قطع عنها الجبل السرى الذى يربطها بخارج الحدود الإسبانية لتخاطب قلوب كل البشر هو، من وجهة نظر خيرونيا، ميرر ضعف صدى الرواية الإسبانية خارج حدود إسبانيا. بالإضافة إلى وقفة متأنية لتحليل بعض الإشكاليات والنقاط المهمة داخل النفس البشرية والتي تتضخم وتزايد في بلادنا يوماً بعد يوم، إننا نفتقد من يغوص في "نفوس الأفراد" والمجتمع ليلقى الضوء على الكوميديا الإنسانية في عظمتها وبؤسها؛ ويستدعى المؤلف دون كيخوته وكتب بالزك ودستويفسكى. فنحن نجد في أعماق موهبته كمؤلف اتجاه ملحاً نحو الانتشار والإيغال، نحو الانتشار لأنه حدد هدفاً وهو إلقاء نظرة بانورامية على فترة زمنية بالغة الأهمية؛ ونحو الإيغال لأنه واجه هذا الميدان وهو شغوف بالحياة كقيمة مطلقة.

حتى عامه الخامس والعشرين لم يكن خيرونيا اكتشف في نفسه موهبة كتابة الرواية والتأليف، ولولا نجاحه لما علم أن بداخله ذلك النبع الأدبي الفياض، فاكشافه لموهبته جاء من قبيل الحلم الذى يتمتع به أى إنسان مرهف الحس ولا سيما المؤلف؛ يقول خيرونيا: بينما كنت فى شهر العسل وجدت نفسى عاجزاً عن تقديم هدية قيمة لزوجتى ماجدة، فقلت لها محاولاً الخروج من المأزق: "عرفت ما سوف أقدمه لك: جائزة نادال"، وبالفعل حصلت أول رواية خيرونيا، إنسان، على الجائزة عام 1946.

في البداية، في مرحلة المراهقة، اقتصرت محاولاته الأدبية على مجموعة قصائد منها "مئات الأبيات إلى أمى" وهى خطب دينية نظمها فيما بين الخامسة عشرة والثامنة عشرة كداعية لاتحاد الشباب المسيحى في قطلونيا، رسائل من الخنادق إلى إشبينات الحرب؛ أما أول ما نشره فكان عملاً شعرياً هو "حل الشتاء وأنت لست هنا"، برشلونة، 1946.

وتاريخ خيرونيا، قبل أن يكون روائياً، حافل بالمصادفات، فقد ولد في اللحظة الفاصلة بين عامى 1917 و1918، عندما أعلنت دقات الأجراس الساعة الثانية عشرة وبدء عام جديد في "دارنويس"، قرية صغيرة مشهورة بصناعة السداد، حرفة والده إلى أن انتقل إلى العاصمة مدريد. هذه الأعوام القليلة التى قضاها الطفل خوسيه ماريّا في المدرسة الكليريكية أحيّاها في روايته أشجار السرو تؤمن بالله، في شخصية ثشار البيار، خاصة الفترة التى قضاها في دير سانتا ماريّا دى كوليل حيث كان الطلاب الفقراء من المدرسة الكليريكية يقومون على خدمة طلاب البكالوريا.

عقب خروجه من المدرسة، عمل أولاً صيياً في متجر، فالدراسة في أسرته لم تكن ممكنة، وفي جرنده، عمل ساعياً في بنك؛ وأثناء الحرب الأهلية، في فرقة التزلج على الجليد بجبال البرانس، مقاطعة أويسكا، بعد أن عبر الحدود مرتين للانتقال من منطقة إلى أخرى. وبعد الحرب مرت عليه أعوام عصيبة عمل خلالها في مهنة عديدة دون أن يحقق منها أى كسب مادي: تاجر جملة للأقمشة وبائع عاديات وللاعب شطرنج وتاجر ملابس قديمة وكتب قديمة، حتى جرب الكتابة. لهذا فجميع المذكرات التي كتبها في تلك المرحلة العصيبة من حياته تناول حياة خيرونيا المثقل بالديون ولكن أيضاً خيرونيا المتفائل.

كاتب فائز بجائزة لكنه غير مقروء..

رواية إنسان حصلت على جائزة ولكنها لم تقرأ، والبطل نمط هوائي، شخصيته تشد الانتباه لكن بناءه قاصر؛ يطوف بإسبانيا وأيرلندا وفرنسا يحمل قلم خيرونيا، قلم رواية واقعية من القرن التاسع عشر، يتلأأ في الحكى، وهنا نلمح اهتمام خيرونيا بتوثيق ما يكتبه دون أن يهتم بأن يجعل شخصياته مقنعة. والدور عمل روائي نشره سنة 1948 ومر دون أن يلفت الأنظار إليه، وتضاربت أحكام النقاد حول المؤلف في هذه الرواية، فالأمر يتعلق بنقد لاذع لألمانيا النازية، والكاتب متأثر بهزيمة موقف أخلاقي ومادي متطرس. نشر هذا العمل في دار نشر "مجلة الغرب" وهناك تعرف إلى أورتيغا إي غاسيت الذي نصحه بالسفر كثيراً.

كان خيرونيا دائم الاهتمام بتكوينه الثقافي. كان يفضل أن يكتب بعد أن يفكر، لا أن يمعن التفكير حتى يكتب. انتقل إلى باريس حتى يروى دراما الحرب، وهناك أقتنعه الأجواء الأدبية وجلسات السمر والأصدقاء بأن المهمة الجديدة تستلزم أن يبدأ من الصفر، فأصبحت هناك ملامح جديدة ينظر من خلالها إلى الرواية بعيداً عن مسرح الأحداث، وأخذ يفكر بموضوعية. كان جزء من هذه اندراما يتصل بالمتفنيين من بلاده في باريس، فأعاد صياغة ما كتبه ليتجنب بناء روايته بخقد.

ورواية أشجار السرو تؤمن بالله هي أعظم عمل قدمه خيرونيا من حيث العمق والتأثير على القارىء.

نجـاح رواية أشجار السـرو تؤمن بالله

يقول البورغ: إنها مركب روائي-تاريخي، ترمز بتفاصيل واضحة الوضع السياسي والاجتماعي لبلادنا بكل تعقيداته ومشاكله؛ وهي رواية-وثيقة نجحت في تجسيد ذاتية المؤلف في تناوله لتاريخ عائلة الياز ونظرة الشاملة لإسبانيا خلال المرحلة الانتقالية عقب إعلان الجمهورية الثانية في إسبانيا (1931). وللكتاب موقف أيديولوجي من المادة الروائية التي يكتبها، بيد أن ثمة كذلك احتراماً للحقائق المختلفة لكل شخصية من شخصياته، فلا أحد من رواة الحرب تعامل مع الأحداث بمثل هذه النظرة البانورامية.

ويقوم إوخنيو دي نورا رواية أشجار السـرو... بقدر ما تعكسه من تطور نفسي لدى كاتبها، ومن اختبار لضميره وعرض لمعتقداته الخاصة، وليس لرؤيته الشاملة أو التوثيقية، وهو ما ليس غريباً؛ ومع ذلك فإن الدقة التي تحررها المؤلف عند تحريره للجزء الثاني من الثلاثية تؤكد صفتها التوثيقية، فضلاً عن أنه أصر وهو ما أوضحه في المقدمة- على تقديم رد على تلك الروايات الكثيرة التي كتبت عن الحرب الأهلية في إسبانيا ولا تتناول سوى ظواهر ثانوية دون التوغل في ماهية ما هو إسباني (هيمنجواي-كوستلر-مالرو-برنانوس).

مرت عشر سنوات حتى أصدر رواية مليون ميت (1961)، وتعكس كتابه وترحاله: أولاً في مايوركا؛ وبعدها، أوربا. أما روايته أشباح عقلي فتجسد عذاب الكاتب، وتعالج إحساسه بمرض غريب؛ هذه الرواية لاقت نجاحاً في ألمانيا على وجه خاص، وتنطوي أيضاً على ملاحظات على شكل مذكرات تتناول حياته الخاصة، فحبه الشديد لزوجته ولربه كان دعامة خلال تلك الأعوام.

منجذب إلى الأحداث التاريخية

تدرج رواية مليون ميت في خط التوثيق وتساعد الشخصيات، بما فيها عائلة الياز، الكاتب في صياغة الصراع. غير أن هذا العمل الطموح لم يصل إلى نفس درجة الانتان الملاحظ في رواية أشجار السـرو تؤمن بالله؛ كما أن الخط التاريخي يغلب على أحداث الرواية. على وجه العموم، هذا العمل يعد تحقيقاً موسعاً يهتم بصياغة الأحداث بشكل موضوعي، ومع ذلك فإن وجهة نظره الخاصة في الأحداث يمكن إدراكها دائماً من خلال موقفه الخاص منها، الذي من خلاله يجب قياس مدى صدق الرواية.

اندلع السلام هي الجزء الثالث من الثلاثية، وأراد فيه أن يحكى عن الأعوام التي تلت الحرب بما فيها من مصاعب وأحداث مسرت بالمتصرين والمهزومين على حد سواء. ولقد حققت هذه الرواية -الأقل طموحاً- توازناً أكبر في بنائها، ولكن اهتمامها الشديد بتطور الأحداث جاء على حساب كثافة التوغل داخل الشخصيات الذي حققه في رواية أشجار السرو... الواعدة. وقبل أن تنتقل إلى جائزة بلانيتا لعام 1971 -وهي هدية أخرى قدمها لزوجته ماجدة في مناسبة اليوبيل الفضي لزوجهما- يجب أن نشير على الأقل إلى أدب الرحلات عنده، فعلى سبيل المثال نذكر أشخاص وأفكار وبحار (1963)؛ والياباني وعفريته (1964)؛ والصين ودعوة لا تجف (1965)؛ وفي آسيا يموتون تحت نجومها (1968)؛ وأيتها المرأة افهضي وسيري (1962)، ويرمز فيها الكاتب بجانب من الدراما النفسية في عصرنا الحالي؛ بالإضافة إلى العديد من الكتب الأخرى مثل نحن جميعاً هاربون (1968)؛ وصرخات البحر (1967)؛ وأحاديث مع دون خوان دي بوربون (1968)؛ ومائة إسباني والله (1969)؛ وصرخات من الأرض (1970).

إن الاهتمام بالشرف وشخصية الإنسان المتشكك والانشغال بقضية الإيمان هي المضامين الثلاثة التي رصدتها كسمات مميزة لهذه الكتب التي لن أتوقف عن تحليلها.

خيرونيا مدافعاً عن الأخلاق

استغرق خيرونيا أربع سنوات في كتابة الرواية التي فازت بجائزة بلانيتا، فلقد كتب ما يزيد على أربعة آلاف ورقة ثم أخرج عملاً روائياً يبلغ عدد صفحات جزئيه سبعمائة صفحة؛ فقد اعتاد تنقيح مؤلفاته كثيراً قبل أن يخرجها في صورتها النهائية. مجبرون على الحياة عنوان يحمل فكرة جزئي الكتاب، وهي رواية -فقر، ففى البداية، الآباء هم الأبطال -أسرتان تعيشان عقب الحرب الأهلية مباشرة بين الجيل الذي اشترك في الحرب-، وبعد ذلك يصبح الأبناء هم الأبطال، فيصرون صراع الأجيال الذي يلاحظ على الأخص في مناخ الطبقة البرجوازية. ولكي يكتب خيرونيا في هذا الموضوع المعقد والشائع، موضوع الشباب في الوقت الحالي، لم يرد أن يجتهد عن الإطار الذي يعرفه وهو البرجوازية في إقليم قطلونيا، فقدره خياله العالية مكتته، من خلال عائلتين هما يغا وبتورا، من عرض الرواية في دوائر متراكزة تتسع في شكل

نظرة بانورامية على البيئة القطلونية على اختلاف أنماطها البشرية والمواقف التي تجرى فيها متعمقاً مسيرة العالم وبالتحديد التطورات التي جرت في المجتمع الإسباني في الثلاثين عاماً الأخيرة.

إن حياة الأبناء وتعليمهم وبيئتهم ومشاكلهم، والحوارات التي يمكن أن تجرى بينهم وبين الكبار، هي الموضوعات التي تستحق اهتماماً خاصاً. فمن خلال الشخصيات المستحينة المختلفة في الكتاب والتي هي في أغلب الأحيان تعبير عن مواقف عصيبة، نجد أن الكتاب يبحث على التفكير بروية في مسألة التربية المزوجة للآباء والأبناء.

والممتع في هذه الرواية هو صياغة الأحداث ابتداءً من إنشاء مدينة برشلونة والثروات التي ولدت فيها دون تفسير لذلك، إلى الطرق المختلفة لتمرّد الشباب مثل "الداوية والإيروسية والمخدرات والهيبيز". موقف أخلاقي بحث ذو نبرات يائسة، سقطت فيه معظم المثل التي كانت تدعم رواية أشجار السرو تؤمن بالله. فالفقاري من خلال تقييم خيرونيا للأمور ومن خلال مواقفه المؤيدة أو الراضية يدرك ما كان يريده للمجتمع الإسباني ولكاثوليكية وإقليم قطلونيا فجميع موضوعات تاريخ بلادنا المعاصر مشار إليها من خلال حلم كاتبنا العاطفي، حلم لا يتحقق وكاتب يميل هنا إلى حس ديمقراطي وشخص ذي ملامح مبهمّة. ومع ذلك ومثل الكثير من أعماله الأخرى فإن حماسه الشديد يمكنه من أن ينجز به مهمة رسم لوحة حائطية شيقة للحياة في إسبانيا يسهل فيها التعرف على كثير من النماذج التي يقدمها.

إن رواية مجبرون على الحياة تقدم بناء أقوى منه في رواية مليون ميت وأكثر مرونة منه في رواية اندلع السلام، وتنساب تجربة خيرونيا الإنسانية من خلال الملامح الشديدة السمو في شخصية خوليان ييجا الذي ربما يكون الأقرب إلى قلبه، وما رجوت، وكلاهما من ذات عمره، وقادران على تمثيل فيض الحكمة التي اكتسبها خيرونيا منذ أن فاز سنة 1946 بجائزة نادال عن رواية ذات عنوان بسيط، إنسان.

الروايات الأخيرة

نشرت الرجال يكبون وحدهم عام 1986، وتحرك داخل تيمة المجتمع الإسباني بعد الحرب الأهلية مباشرة الذي يقدمه من خلال منظور التحول السياسي في إسبانيا.

الشك المقلق

تحمل هذه الرواية الأخيرة لخيرونيا عنواناً فرعياً يشرح ما افترضه الكاتب أن يكون عقدة الرواية وهي: "أزمة رجل حجر الرهبانية ليتزوج"، فهناك ملمح أساسي في الرواية يتجه بما نحو هذا الهدف، ولهذا السبب صنعت هذه الرواية كرواية وجودية ونفسية. وبالرغم من ذلك فإن ميل خيرونيا نحو التاريخ بأحداثه يجعل الرواية تشير إلى المشاكل الدينية وتطور الكنيسة الإسبانية، منذ الأعوام التي سبقت الحرب الأهلية، ماراً بالأعوام التي تلتها إلى أن يصل إلى مشاكل لا حصر لها وأغلبها بسبب مجمع الفاتيكان الثاني.

يتطور مغيراً الرواية في إطار الذكريات - ذكريات متخيلة، جنس روائي فرعي في أوجه في إسبانيا والعالم-، ويحدد الكاتب الزمن الذي كتبت فيه الرواية -برشلونة، أعياد الميلاد 1980-، وفي نهاية الفصل يشرح البطل والراوي في نفس الوقت هدفه من الكتابة: التخلص من قلق قابع بعيداً عن حياته الظاهرة البسيطة التي يحياها في منزله، بناء على كل هذا وعلى أكثر مما تستطيع أن تستوعبه هذه الورقة لا يمكننا القول بأنني إنسان سعيد. لا لست كذلك ولن أكون أبداً... فأنا قس بلا أبروشية يحصل على الاستثناء اللازم عن طريق الكنيسة ولكنه لا يستطيع المناولة.

تنطوي هذه الرواية على سرد تقليدي حيث تغلب تعليقات البطل والراوي في ذات الوقت على الحوارات، لهذا فهي تندرج تحت شكل الرواية في القرن التاسع عشر، ولو أن سرعة الإيقاع التي أدخلتها الصحافة على فن الرواية صبغت أسلوبها. ربما يكون اجتماع هاتين السمتين في نفس الرواية جعلها تفقد، من جانب، عمق التحليل النفسي الذي تتطلبه عقدة الرواية، ومن جانب آخر، التوغل داخل الظروف المصاحبة للتغيرات الاجتماعية والكنسية التي تسببت في أزومات الكنيسة.

لقد حققت أعمال خيرونيا نجاحاً كبيراً بين الناس. ويرجع ذلك إلى أنه يشير إلى موضوعات ومشكلات يعيشها قطاع كبير من البشر. ومن أسف ألا يتشهر الكاتب هذه الفرصة ليجاوز تناول الروائي المألوف، فالأسلوب الذي اختاره في كتاباته مؤاتٍ لميلاد رواية نفسية وميتافيزيقية فائقة المستوى، إضافة إلى أن زمن الحكى كان يسمح بالتعمق في تاريخنا الحديث، ولكن كل هذا ضاع دون أن يستغل ولم تبسق سوى صور وإشارات لعصر محبب إلى النفس تذكره خاصة إذا كان من خلال قلم شخصية دائماً ما تحيط نفسها بمالة من الغموض.

إن خوسيه ماريا خيرونيا الذي استطاع بروايته أشجار السرو تؤمن بالله (1953) أن يبلغ رمزية متميزة للصراعات التي أدت إلى الحرب الأهلية، واستطاع أن يعكس في رواية مليون ميت (1961) لوحة تاريخية متميزة بالرغم من أنها قد تكون من الناحية الفنية أقل من رواياته الأخرى، يميل ميلاً شديداً نحو التاريخ كما هو الحال في روايته اندلع السلام، وقسداً قليلاً من قوة أسلوبه في رواية مجبرون على الحياة، إلا أن ذلك يرجع إلى إصراره على الإحاطة بأكبر قدر من تاريخ إسبانيا المعاصر في هذه الرواية.

عالم ودلالة أعمال خوان مارسية

خوان مارسية، الحاصل على جائزة بلاتينا لعام 1978 عن رواية الفتاة ذات السروال الذهبي، ينتمى إلى مجموعة كتاب شبان حاولوا، بين عامي 1955 و1970، إحداث طفرة في الرواية الإسبانية من ناحية الأسلوب الفني المتبع وقتئذ وطريقة تناولها للواقع الإسباني.

وقد جرت العادة على ضمه إلى مجموعة من الكتاب من أمثال مارتين سانتوس وخوان ولويس غويتيسولو وغارثيا أورتيلا، إذ تجمعهم سمات روائية مشتركة، ومع ذلك فهو لا يشارك أحداً سماته الشخصية، لهذا فمن المغامرة إلحاقه بصورة مطلقة بأي من الاتجاهات الروائية الحالية أو حتى الاتجاه المسمى "بالواقعية السحرية"، ويكفي أن نقول إن روايته تفوق الرواية الاجتماعية في الخمسينيات.

بدأ كتابة الرواية سنة 1960، عندما تقدم برواية حبساء مع لعبة واحدة إلى جائزة "المكتبة الموجزة" التي حجت لعدم توافر العدد المطلوب من المتسابقين؛ وفي عام 1959، نال جائزة "سيسامو" للقصة القصيرة؛ ومنذ عام 1955، بدأ نشر رواياته في المجلات الأدبية. والواقع أن بدايته الحقيقية كمؤلف روائي بدأت عام 1960، برواية الأمسيات الأخيرة مع تيريسا والتي أعقبها مجموعة من الروايات هي: حكاية ابنة العم مونتسي المرية (1970)، لو أخبروك أنى سقطت (1973)، الفتاة ذات السروال الذهبي (1978). كما نشر مجلدين يجمع فيهما بعض مقالاته الصحفية، الأول عنوانه "اعترافات لص" (1977)، ويضم جميع مقالاته الساخرة التي نشرها في مجلة "بورفابور" وتتضمن اعترافات مجرم عادي، ساخر ومبتذل، لضباط بوليس يستخدمه كمرشد أما المجلد الثاني فعنوانه "سيداتي سادتي" (1977).

مفاتيحه الفنية

تساعدنا آراء خوان مارسية في أعماله (من خلال العديد من اللقاءات التي أجريت معه ونشرت في مجلة "البريد الأدبي" في أبريل من عام 1977، وفي صحيفة "خانو" في 27 ديسمبر

1975) في الكشف عن بعض مفاتيح شخصيته، فهذه الآراء تزودنا بوجهة نظره وتشرح لنا فنيات أسلوبه بشكل أوضح مما لو قام هو بنفسه بشرحها.

يقول خوان مارسيه إن هدفه من الاشتغال بالكتابة هو "تنظيم الفوضى" مشيراً إلى أن مظاهر الفوضى تؤثر على ذاته وعلى ما يحيط به وعلى الكلمة المكتوبة أو المنطوقة، ولكن في الواقع توجد مقومات للنظام الجمالي - يقول في النهاية - وهذه هي مهمتي. ومع ذلك فإن اتخاذه قرار كتابة الرواية للدفاع فنية وأدبية لا يحول دون أن يشير مضمونها في نفس الوقت إلى واقع تاريخي في مرحلة زمنية محددة وإلى جيل بعينه، مرحلة ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية وجيل الكتاب الذين عاشوا هذه المرحلة وهم في الصغر... من هنا يتطلق موقفه النقدي، من واقع اجتماعي محدد. هذا الموقف يشكل مفتاحاً لأعماله الروائية؛ وعلى جانب آخر، فإن اتخاذه قرار الكتابة مدفوعاً إلى ذلك لأسباب جمالية يشير إلى اعتراف المؤلف بأن الخيال يؤدي دوراً لا غنى عنه في إبداعاته: يهمني الواقع قليلاً وعلى نحو نسبي، أهدف إلى واقع متقن الصنع، إنني لا أستكر نظرية استدال في الرواية ولكنني لست مستسخرًا للحكايات... إنني أخلقها... أعشق الحقيقة المخترعة.

والعناصر التي تدعم "الحقيقة المخترعة" عند خوان مارسيه هي الذاكرة والكلمة المكتوبة؛ ذاكرة تخزن الأحداث الهامة ليقدمها بأسلوبه الساخر في قالب مشوه؛ والكلمة التي تعتبر مرتبطة بشدة بموقفه النقدي الغاضب من تلك الأشباح المتخيلة: أعتقد أن بداخلي ميلاً غريزياً نحو التشويه [تقديم الواقع في صورة مشوهة] فأنا من أشد المعجبين ببائي إنكلان، وقد تكون شخصيتي [وهذا ما كان عليه أن يضيف - الواقع -] مشوهة و كاريكاتيرية.

ولقد كان خوان مارسيه واضحاً أيضاً عندما أشار إلى موقفه ككاتب رافض للمجتمع مهما يكن هذا المجتمع، فالموقف الرافض والغاضب علامة صحية، وإنني هنا لا أقصد إلى أن يأخذ شكلاً سياسياً، فهذا أمر خطير.

ومع ذلك فعند تحليل المواقف التي تشتد فيها حدة نقده نجد أننا قد وقفنا على جميع الأمور التي يرفضها فكر الكاتب. هذه الجولة السريعة عسير فنيات أسلوبه تبرزه كاتباً وليد عصره، فهناك دون أن يدرك مارسيه نفسه ذلك، نقاط في أسلوبه أخذها عن أساليب فنية أخرى، فورث عن الرومنطيقية اعتبار الأديب إنساناً خارجاً عن

المجتمع، أما عندما أشار إلى هدفه من عمله ككاتب في ثلاث نقاط محددة فذلك يذكرنا بسمة مميزة لجيل 98 الإسباني، وهي أن مهمة الكاتب ثلاثية؛ كتاب جيل 98 كانوا يعبرون عن المشاكل، أما مارسية فعن الفوضى، فعبّر عن مشاكل الإنسان الفرد وعن العالم المحيط بنا سالكا في ذلك أسلوبا أدبيا متميزا.

كما يجب أن نضيف أنه كاتب معاصر لأنه ينتمى إلى مجموعة من الكتاب يستخدمون الجنس كوسيلة للعنف والاستفزاز، بالإضافة إلى أساليبه التي ابتدعها وأثرت على بناء وتقنيات الفن الروائى.

الروايات الأولى

إن رواية حبساء مع لعبة واحدة تريد أن تنقل جو الضجر والكل الذى تجرى فيه أحداث قصة عدة شبان من الطبقة المتوسطة وضحايا لعائلات قضت عليها الحرب. وهناك رواية أخرى تتناول قصة الضجر الذى يعيش فيه الشبان بعد الحرب الأهلية، وهي ألعاب الديدن للكاتب خوان غويتيسولو، ففي روايته هذه وجد هذا الشباب متنفسا له في جريمة لا مبرر لها، أما في رواية مارسية فقضية الجنس هي السيطرة؛ وهي رواية غير منتظمة رغم ما تظهره من قدرات عديدة للكاتب، ولكن الذى أفسدها هو محاولته التعبير عن أمور وأشياء كثيرة. وبطلاها، أندريس وتينا، يمثلان ضياع ولا أخلاقية قطاع كبير من الشباب من ضحايا جيل من الآباء يتهمهم الكاتب بأنهم إلى جانب أشياء أخرى لم يعطوا لأبنائهم فرصة عمل أى شىء لأنهم قدموا لهم كل شىء سهلا... الحادية عشرة والنصف، ولم يكن بوسع أندريس أن يسمع أى ضجيج أو يرى أى شىء تقريبا ولكنه كان يعلم أنها الحادية عشرة والنصف، ولّى وجهه صوب الحائط وضم ساقيه، لم يكن ينتظره أحد أو حتى أى شىء، كان ينتمى إلى ذلك الجيل الذى منح على ما يبدو كل شىء...رموزا، انتصارات، أبطالاً يكرمون، وتمثيل تقبل. ودون أى احتمال لظهور طريق جديد ولا حتى الحق فى البحث عنه بين دوامة تلك الأيام "السابقة التجهيز" المفروضة عليه، والتي كانت كل صباح تخط أسفل سرير كل منا وتطالبنا بأن نلبسها مع

الحذاء أو نرتديها مع الثياب. أما هذا الجانب من القمر فتمودج
للسخرية اللاذعة لدى خوان مارسيه، في هذه الحالة تتجه سخريته نحو
وسائل الإعلام الرسمية بسبب زيف أخبارها، على مر التاريخ، وتدين انقسل
ولأخلاقية الشباب المتمردين والمثاليين.

القيمة النقدية للباروديا

كان علينا أن ننتظر حتى صدور رواية الأمسيات الأخيرة مع تيريسا لنكتشف
في خوان مارسيه كاتباً روائياً، فبناءً على رأى غوثالو سوييخانوي يمكن اعتبار هذه
الرواية محاكاة هزلية ساخرة للرواية الاجتماعية بشقيها كشاهد على معاناة الشعب
وشاهد على تدهور الطبقة البرجوازية⁽¹⁾. في ذات الوقت الذي تعلن فيه هذه الرواية
عن انتهاء "الواقعية الاجتماعية" فإنها تحتوي على عناصر تجديد سوف يستخدمها
الروائيون فيما بعد في الستينيات والسبعينيات. كما تظهر في أسلوب مارسيه خاصية
مميزة وهي "الباروكية"، من خلال التطلعات والطموحات المفرطة لشخصية ييخو
أبارتي، الذي يمثل البحث المحموم ليس فقط عن عالم الحب وإنما عن عالم الغريزة.
هناك مفاتيح روائية مشتركة بين هذه الرواية وبساقى روايات مارسيه وخاصة
رواية لو أخبروك أنى سقطت، حيث يلاحظ ما يلي: اهتمامه البالغ بعالم ضواحي
برشلونة ونقده المترع بالمرارة والسخرية للتجارب الثورية لشباب الجامعات منذ عام
1956، وميله إلى المواقف الملتبسة، وإلى الإهمام.

من بين خصائص الصياغة الزمنية للحكاية التي تقوم عليها رواية الأمسيات الأخيرة مع
تيريسا، أنه على الرغم من أن الرواية تميل إلى الأفقية، إلا أن السياق الزمني تعتريه رجوعات
إلى الوراء ليشرح فيه الراوى الدوافع وراء تصرفات الشخص. هذه الرجوعات الزمنية التي
درسها إنريكي موجيرى⁽²⁾ يستخدم فيها الأساليب التالية:

1- وصف كلى المعرفة للماضى من داخل الشخصية نفسها أو من خلال
الراوى في ضمير الغائب.

2- وأيضاً "الفلاش باك" الذي يشير إلى أحداث هامة.

3- الإشارة إلى الماضى من خلال تقنية المناجاة الذاتية للأرواح، وتقدم شخصيات
هذه الرواية من خلال المتحدث الأساسى ومن خلال دورها في الحكاية.

أما هانولو رئيس، ولقبه يبخو أبارقي، فيمثل محاولة اكتساب القيم البرجوازية من خلال العلاقة العاطفية التي تربطه بشخصية تريسا المتمية إلى هذه الطبقة. أما تريسا -الشخصية النسائية- فتجسد ملامح الشابة الجامعية التي تبحث عن القيم المضادة لقيم الطبقة البرجوازية المتمردة عليها. من أجل هذا تنخرط في الجماعات القطلونية الثورية إبان عام 1956 وتوجه مشاعرها، بعد رفض لويس تريسا لها، نحو شاب من حي مونتي كاميلو ولكنها تفشل في إنجاح هذه العلاقة وتعود محبطة إلى الطبقة البرجوازية التي تنتمي إليها.

والرواية في مجملها ليست سوى نقد لاذع للواقع الاجتماعي والسياسي، ينطلق من طروح أيديولوجية ساذجة، بيد أن كاتبنا عبر عن الإحباط والفشل الذي اعترى العالم البرجوازي في أعقاب الحرب الأهلية بنبرة أعلى وأشد في رواية حكاية ابنة العم مونتسي المربية، وبالأخص بانتحار مونتسي الرمزي .

ويظهر موقف مارسيه النقدي والأخلاقي من البرجوازية والكنيسة ليس فقط على مدار الحكاية المرحية التي تتناول العلاقة بين هانويل رئيس المسافر وابنة العم نوريا، ولكن من خلال الحكاية التي يعكسها لنا، وتخص شخصية أخرى وهي مونتسي وعلاقتها بياكو بوديجاس، صاحب الجمل الآتية: أردت أن أعرف لماذا يصرون هكذا على اتهام الشعوب المتخلفة والمقهورة عندما تحاول التمرد والثورة بأنها عنيفة وعدوانية؟ سألته: ترى أليست السلطة التي تمارسها عليهم الأقليات المتميزة صورة من صور العنف والعنوانية؟ أليس الجهل والجوع والفقر صورا للعنف؟ لماذا لم تطلقوا البتة على هذا عنفا ووحشية؟

وإذا كانت شخصيات هذه الرواية غامضة الملامح باستثناء مونتسي، فإن نقد الكاتب للبرجوازية التقليدية يظهر جليا وواضحا.

تردى حقة

تعتبر رواية لو أخبروك أني سقطت أكثر إتقانا من غيرها، فعلى مستوى المضمون، تقدم معالجة فنية عالية المستوى للموتيفات التي تناولتها روايتا الأمسيات الأخيرة مع تريسا وحكاية ابنة العم مونتسي المربية، أما على المستوى التعبيري فقد

¹نسبة إلى إقليم قطلونيا الإسباني وعاصمته برشلونة.

فاقت الروايات الأخرى في ثراء أساليب السرد وإمكانات اللغة.

يشير ديونيسو ريدرونيخو في مقدمة الرواية إلى الخطوة الكبيرة التي حققها مارسية منذ أعماله الأخيرة وحتى هذه الرواية؛ فمن وجهة نظره، يمثل مارسية النقد الذاتي والنضج في آن واحد، فهو يؤكد ذات الجماعة من خلال ضمير المتكلم المتحدث عن الجماعة، أنا الجمعية كسمة مميزة لرواياته، والذي من خلاله تدور أحداث الرواية وكذا من خلال الاعتراف أو الاستمرار كصورة للمناجاة الذاتية، كما يبرز الخيال كوسيلة لرسم شخصيات الأطفال كشهود على الأحداث مما يساعد على استجابة المادة لمقومات التشكيل الأدبي عن طريق قوة الخيال. وحتى الآن فإن رواية لو أخبروك أني سقطت من أكثر روايات مارسية تعقيدا في بنائها بسبب تعدد الأصوات الساردة للأحداث، واختفاء صوت الكاتب تقريبا. وترجع هذه الرواية بأحداثها إلى الوراء، من خلال ذكريات مارييتا -وهو الآن الحارس فيتو- انطلاقا من حادث وقع لصديقه خابا، جامع الخرق والذي بطرق مشروعة وغير مشروعة تسلق وضعها اجتماعيا مرموقا.

تمتد أحداث الرواية من الحرب الأهلية (1936-1939) حتى الستينيات. وكان خعبة الأربعينيات أهمية كبيرة، فيظهر الأسلوب الساخر للكاتب في الصورة الكاريكاتورية للمنتصرين كما يظهر -وإن يكن بدرجة أقل- في تصويره للجماعات السرية التي تحولت في نهاية الأمر إلى جماعات همجية ومعتدية، أما رقة ورهافة حس المؤلف فتصل إلى ذروتها عند تصويره لأطفال الأحياء الشعبية الفقيرة، فلقد أكد هو نفسه أن الرواية تقدم جولة في غاية الحساسية عبر المناخات التي جرت فيها طفولته: إنه وداع خفي يغمره الشوق لطفولته ولكن من المؤسف أنه بالغ في رسم الزدى الجنسي بتفصيلات لا ضرورة لها.

حققت LAS AVENTIS - أو "الحكايات الخيالية التي يخترعها أطفال مشردون على هامش الأحداث" - نجاحا كبيرا، حيث كانت بديلا للواقع الوحشي، إنها أداة شعرية في الوقت الذي تعادل فيه الواقع، تقدم حكايات جديدة بالبحث والتحقيق فيها لتخلق لبسا بين الواقعي والتمثيل، فهو يعتمد الخيال في التعبير عن الفوضى في الأعوام التي تلت الحرب الأهلية.

"إن أفضل حكاية متخيلة -هكذا قيل عن الرواية- كانت تلك التي لم يكن لها

شكل محدد، تلك التي لم يبدل فيها مجهود عند اختراعها حتى تصبح معقولة ويمكن تصديقها" - "فوقثذ لم يكن شيء معنى" - فمن خلال "الفاروس" أو الهزل يعبر عن المستوى الأخلاقي في إسبانيا، تماما كما فعل، في زمن آخر، كل من كييلو وبايي إنكلان. إن الغريزة هي محرك أى تصرف متجاوز للحدود، وخاصة-بناء على رأى الكاتب- في ربيع العمر، ربما لأنه حيثذ يجد متعة في كل ما هو محظور، أما الكاتب في هذه الرواية فيتناول أية تجاوزات في المجتمع بطريقة تشخيصية علاجية للكشف عن التدنى الأخلاقي في عصره متهمكا منه بأسلوب مجازي من خلال العنوان الذى وضعه للرواية وهو جملة مأخوذة من النشيد الخاص بكتاب فرانكو.

ورواية الفتاة ذات السروال الذهبى غارقة في عالم مألوف عند مارسيه، عالم السخرية السياسية، الذى كان من أكثر الألوان الأدبية رواجاً بين الناس عام 1976. وبطل الرواية كاتب كئيب فقد مكانته وهيبته، فعاش في معزل عن الناس ليكتب مذكراته، هادفاً بذلك تمجيد ماضيه الذى مر أثناء زمن الأحداث المؤسفة وهو نفسه الزمن الذى تجرى فيه أحداث الرواية. فتقوم ابنة أخيه هاريانا -الفتاة ذات السروال الذهبى- بكشف زيف المجد الذى ينسبه عمها لنفسه. هذه الفتاة تعتبر أنموذجاً لا أخلاقياً يقوم بمحاربة أساطيره الزائفة ببذاءة ألفاظها وتبجحها، ومن هنا فإن أهمية الرواية تكمن على الأخص في العلاقة الجدلية بين العم وابنة الأخ.

ما هي حقيقة الأحداث التي جرت في الماضي والتي يقوم العم باسترجاعها؟ تلك الأحداث التي شكلت شخصية لويس فورمت، العم الذى يحاول الآن البحث عن هويته؟ هذه الإشكالية -التي تنم عن سخرية سياسية يستخدمها مارسيه في هذه الرواية- تعبر عن الخدعة الكبرى التي أوقعنا فيها خرافات تاريخنا المعاصر.

قد لا تصل هذه الرواية إلى مستوى لو أخبروك أنني سقطت ولكنها تدلل على نضج مؤلفها كروائي، فتحويل الواقع إلى خيال وإدخال القارىء في عالم من خيال الظل يعبر من خلاله عن فلسفته الأخلاقية، يعتبر من النجاحات التي حققها الكاتب في هذا العمل، كما أنها تعبر عن معاناة الكتاب الإسبان من الإحساس بالخدعة انطلاقاً من إحدائيات الزمن الراهن.

* حركة سياسية فاشية ممثلة في عدة منظمات موالية للحزب فرانكو، ومنشعب إلى من يتسبب إليها بكلمة كئيب - (ت)

ترى هل هذا الشعور هو الذى يدعم اتجاه التغريب فى الرواية؟ ويربط بين مارسيه وكتاب القرن السابع عشر الذين كانوا يقدمون أعمالا تسخر من الوضع الأخلاقى فى إسبانيا؟ فبناء على عبارة المؤلف فى صفحة 221 فى الكتاب فإن هذه هى الأصدقاء التى يخلقها الأدب المتميز. ومع ذلك فإن الرواية لا تعنى خطوة جديدة إلى الأمام، فهى كعمل روائى لا يتجاوز مضمونه اقتباسا من هنرى جيمس عندما يقول: آباؤهم القدماء لم يستطيعوا تحقيق شيء كبير للمستقبل، ولكنهم فعلوا ما استطاعوا فى الماضى، فهذه من أولى الفقرات التى ترمز بدورها إلى موقف الكاتب من الإيقاع السريع والمحموم للعصر الحاضر وانحطاطه، فى تقعر الأمواج السريع، التى ترتفع ثم تنهار وتتلاشى، تظهر طحالب ميتة، وآخر شعاع من الغروب.

يوما ما سأعود

رواية خوان مارسيه هذه تشارك فى العالم الخيالى الذى قدمه الكاتب فى أعماله: برشلونة الأحياء الفقيرة، حيث يحلم الأطفال والشباب بقصص وحكايات خيالية يحملون بها قساوة الواقع مثل لو أخبروك أنى سقطت؛ وتلك التى تتناول البرجوازية القشتالية مثل حكاية ابنة العم مونتسي المربية أو الأمسيات الأخيرة مع تيريسا.

يوما ما سأعود رواية أفقية يروى أحداثها شخص فى ضمير المتكلم لا نعرف عنه شيئا سوى أنه رفيق فيستور، ابن أخى البطل الذى من خلاله نتعرف على القلب البطولى الذى ترسمه الرواية للقناص المحترف جان جولفير مون. أما الغموض الذى يحيط بشخصية الراوى فى هذه الحكاية فهو أسلوب عهده من المؤلف، فلقد اتبع نفس الأسلوب فى رواية لو أخبروك أنى سقطت، ولو أن حضور الراوى المبهم فيها كان أقل ليعطى فرصة لضمير الغائب وللحوارات بين الشخصيات فى سرد الأحداث والسير بها نحو الأمام.

إن الزمنين الروائيين: زمن الذكريات الذى يشير إلى المحاولات الثورية والإرهابية التى قام بها جان جولفير فى أعقاب الحرب الأهلية والتى رفعتة إلى منزلة البطل عند جيرانه؛ والزمن الفعلى لأحداث الرواية، وهو عودة جان جولفير عقب خروجه من السجن محاولا استئناف حياته من خلال الالتحاق بعمل بعيد عن الثورات، ولكنه فى النهاية يفشل فى ذلك، ويقتاله رفقاؤه الذين كانوا يشاركونه فى الماضى أفعاله الثورية الإرهابية.

وازدواجية الزمن الروائي هنا تعبر عن المعنى الذى تتضمنه الرواية: الشعور بالحياة السدى يعترى من كانوا ينتظرون جان جولفير ليتقم لنفسه وهو ما يرمز إلى المغامرة الكبيرة بين ما نتخيله ونتمناه وما هو واقع. ولكن الغموض الذى تثيره الشخصية الجديدة، القناص المحترف جان جولفير، عند جيرانه ومعارفه هو الأسلوب الذى اتبعه الكاتب ليكشف عن الواقع بكل ما فيه من عنف وظلم وفساد. أما العبارات التى تصدر الأجزاء الأربعة للرواية فهى غاية فى التعبير والإيجاء، ابتداء من الأجزاء الشعرية المأخوذة من الأوديسة والتى تشيد بالبطل:

"إنه يرقد الآن فوق عباءته

وريح ثابتة تتخلل شعيرات رأسه الهادئة،

كحقل هجرته الطيور،

أغنية فى الظلام".

وإلى عبارة غوستاف فلوبر التى يختم بها الكتاب: جميع الرايات غرقت فى الدماء والقاذورات، لذا آن الأوان للقضاء عليها.

ويبقى الإيجاء بالثراء الداخلى لبطل أزاح القناع عن خداع العنف والانتقام وبعض المثل التى تتأسس على الانتقام بدلا من العدالة. ويظل الإنسان، جان جولفير هون، أو القاضى الفاقد الذاكرة، كلين، عاجزين، ولكنهما قادران على إثارة رد فعلى إيجابى عند القارئ. يوما ما سأعود رواية تعتمد فى الغالب موضوعات وتقنيات سبق أن استخدمها الكاتب فى روايته الأمسيات الأخيرة مع تيريسا، وفى رواية لو أخبروك أننى سقطت، ولكنها مع ذلك تمثل خطوة إلى الأمام لإثبات تفرد الكاتب وتميزه، وقدرته التعبيرية فى استرجاع الذاكرة وما جرى من أحداث فى الماضى، كما أنها تؤكد على الأساليب الجمالية السردية التى يملكها الكاتب فى أعماله. إن خوان مارسية، الذى يعرف نفسه كروائى قطلونى يكتب بالإسبانية، يعترف بأن الواقع هو الذى يهمه، كما أنه يعشق الحقيقة التى يخترعها الخيال وأنه يكتب للدوافع فنية جمالية وهى: تنظيم الفوضى التى بداخله وفى كل ما يحيط به وفى فنون التعبير. وهو يهتم بالبحث عن الصوت الذى يحكى قصصه وحكاياته أكثر من انشغاله بالأساليب الفنية للكتابة. وبالفعل، استطاع أن يحقق ذلك فى روايته يوما ما سأعود.

ضابط شجاع .

فى روايته الأخيرة، ضابط شجاع، يجدد الماضى القريب -أى الستينيات- ويجدد

بينها موتيفاته الأدبية التي تضمنتها روايته السابقة وهي حياة وغموض أحياء برشلونة الفقيرة، وذلك بالهروب من الواقع البذئ إلى الحلم من خلال التخيل الجمعي، ويقدم كتقنية جديدة سيناريو سينمائي من خلال الخطاب السردي؛ وكسائر رواياته الأخرى فإن السخرية والتهكم والنبرة الباتوسية والحانية هي أساليب فنية يوظفها ليظهر حقارة عصر يحاول الكشف عن غشه وخداعه.

العشيق الثنائي اللغة

يدور الكتاب داخل العالم الروائي الذي يتميز به الكاتب، المجتمع في برشلونة بشقيه الأساسيين: البرجوازية ثم الضواحي التي يتحدث أغلب من يقطنها باللغة الإسبانية. أما حكاية الكتاب الذي يؤدي دور البطولة فيها مهاجر من إقليم إسباني آخر، يتزوج من فتاة من الطبقة البرجوازية، فهي الركيزة التي يعتمد عليها مارسيه في شرح وإبراز الصدام الذي يحدث بين الثقافتين القشتالية -وتمثل غالبية الأقاليم الإسبانية الأخرى- والقطلونية القومية ومشكلة اللغة التي تطرح نفسها في قطلونيا، والتي تناولها في الرواية من خلال بحث الأبطال من هويتهم. إنها رواية أخرى يثبت من خلالها الكاتب مهارته وأدائه المتميز.

معلومات عن خوان مارسيه

ولد في برشلونة، في الثامن من يناير عام 1933، وهو ابن بالتبني لزوج وزوجة من أصل ريفي، انتقلا للعيش في برشلونة أثناء الحكم الجمهوري. في عام 1959، بدأ في نشر أعماله في المجلات الأدبية؛ من عام 1955، اشترك في تحرير مجله محدودة الانتشار كناقد للأعمال الفنية. وهو كاتب علم نفسه بنفسه، ويعرف نفسه بأنه روائي قطلوني يكتب بالإسبانية.

الهوامش:

(1) انظر: الرواية الإسبانية في زمننا، مدريد، Prensa Española، 1975.

(2) انظر مجلة كراسات اسبانية أمريكية: عدد 279، ص 487 وما بعدها.

رواج أعمال اثنين من كتاب المنفى في السبعينيات

ماكس أوب (شهادة مؤثرة)

يرجع حضور ماكس أوب على الساحة الأدبية الإسبانية في الستينيات إلى الروايات المختلفة التي نشرت له والتي تضم سلسلة **المتاهة السحرية** (رواية يشر مضمونها إلى الحرب الأهلية) التي إلى ذلك الوقت لم تكن طبعت باللغة الإسبانية.

في المشهد المعاصر

ماكس أوب من كتابنا المعاصرين الذين يثيرون انتباه النقاد والدارسين لتعدد الأجناس الأدبية التي يقدمها، سواء المسرح أو الرواية أو الشعر أو المقال، ولأسماليب الفنية التي يوظفها في أعماله. يضاف إلى ذلك الزمن الذي قدر له أن يعيش فيه: فقد بدأ المؤلف في حقبة الطليعة مع بدايات القرن، وجرت حياته وهو في تمام نضجه خلال أعوام درامية كتب عليه أن يعيشها من خلال فكر الذين انتهى بهم الأمر إلى الهزيمة.

ليس من الغريب في وقت الأزمة، وفي مقدمة الطرق التي مر بها تاريخنا في الستينيات، أن تكون السياسة ضمن اهتمامات الأدب بشئ فروعه، فإذا كان ماكس أوب، حتى الستينيات، لم يكن معروفاً إلا في دوائر الدارسين من خلال بعض الأعمال التي نشرت له في إسبانيا -شارع بالبيردي (1968) وجوسيب توريس كمبالنس (1970)؛ وبينماذج من مسرحه من خلال مجلة "الفصل الأول" وبعض الكتب التي نشرت له في المكسيك -فإنه منذ عام 1978 بدأ في الانتشار مكتسباً شهرة جماهيرية بنشر جميع أعماله الروائية والشعرية والمسرحية. وإذا طرحنا جانباً الاعتبارات الخارجة عن نطاق الأدب ووضعنا في الحسبان الحقبة التي ينتمى إليها والجماليات الفنية التي ساعدت في تكوينه، علينا أن نصنف هذا الكاتب بين أعضاء "جيل 1927" الشباب، أولئك الذين بدأوا الكتابة في أعوام الحكم الجمهوري في إسبانيا، أي من بين روائي هذا الجيل ذوى الخط الواقعي والنقدي وينتمى إليهم فرانتيسكو أيلالا وأركونادا وليديسما ميراندا. من جانب آخر، فإن مضمون روايته

الذى يشير أولاً إلى الحرب الأهلية من خلال اشتراكه فيها وكتابته لمعظم أعماله أثناء وجوده في المنفى، جعل أعماله تتبوأ مكانة رفيعة بين تلك التى تناولت الحرب الأهلية الإسبانية والتى أطلق عليها "رواية المنفى"، ذلك الجنس الروائى الفرعى الذى قدمه أيضاً رامون خوتا سندر وأرتورو باريا وثيسار أركونادا.

صحيح أنه بين 1925 و1936 نشر أعمالاً ثرية ومسرحة، لكنها ليست كثيرة وكانت تدور في إطار المذاهب والتيارات المتشعبة حيث تدور بكثرة -ومنها مذهب إطراح التزعة الإنسانية عن الفن-، لهذا كان عليه أن يتلقى صدمة الحرب حتى يتحول إلى كاتب شاهد على عصره وملتمزم بواقعه. من هنا تتضح الفكرة التى يحاول ماكس أوب شرحها في خاتمة كتابه المسمى إلى المرحلة الأولى التى أشرنا إليها الآن وعنوانه أنا أحياء، الذى نشره بعدئذ في المكسيك عام 1953 في طبعة محدودة: لقد كتبت بصورة متقطعة عندما أحاطت بنا الحرب. وعند قراءة هذه المقطوعات الثرية التى اعتقدت عند كتابتها أنها ستكون أعظم كتاب ألفته، أرى أنها ستظل ناقصة إلى الأبد؛ وأنا أتركه كما كان في عام 1936. لقد حملني العالم بأشياء أخرى قد تكون عسيرة أو لا تكون، ولكنني في جميع الأحوال، أهدي كتابي إلى نفسي، للذكرى.

تكوينه

على الرغم من أن الكاتب يؤدي صلاة الجنائزاة على كل ما قدمه حتى عام 1936، إلا أنه من المؤكد أن سنوات تكوينه وشبابه ظلت عالقة بالأعمال التى قدمها بعد ذلك، فهو نفسه يؤكد عندما يتحدث عن الأصول والتأثيرات.

ولد ماكس أوب بباريس، في الثامن من شهر يونيو سنة 1903، في عائلة يعمل أفرادها في التجارة، من أب ألماني وأم فرنسية، وأقام في باريس حتى الحرب العالمية الأولى ودرس في "كوليج رودان" حيث تلقى تربية كلاسيكية. أجبرت أحداث الحرب العالمية الأولى العائلة على الانتقال للعيش في إسبانيا تاركة ممتلكاتها التى بيعت في مزاد علني على اعتبار أنها من ممتلكات العدو. لجأت الأسرة إلى بلنسية (إسبانيا) حيث حصل ماكس أوب على شهادة إتمام المرحلة الثانوية وكان خوسيه جاسوس (الأديب الإسباني)، من بين آخرين، زميلاً له في المدرسة. لم يلتحق بالجامعة لأنه تفرغ لمساعدة والده الذى عمل تاجراً متحولاً في شرق إسبانيا، ومنذ هذه المرحلة بدأ يظهر

نتاجه الأدبي، لم يبدأ بكتابة الشعر رغم أنه شاعر، وإنما بدأ بكتابة المسرح، وهو نفسه قسم أعماله التي أنتجها وعمره يستراوح بين الرابعة عشرة والخامسة عشرة (1917-1918) إلى قسمين: الأول أثناء عام الإضراب والثورة الروسية، والثاني عام سلام فرساي. وأوضح الكاتب أنه يجد سهولة بالغة في التعبير عن نفسه من خلال الشخصيات المتعددة في أعماله، مما جعله يعتبر المسرح خير وسيلة لعرض أفكاره ومعتقداته لاعتماده تعدد الشخصيات. لهذا بدأت بكتابة المسرح، وفي الواقع، إلى الآن ما زلت أكتب مسرحاً؛ هكذا يجيب في حوار لمجلة "الفصل الأول" في العام الأخير من حياته. إن فن التعبير عن النفس عن طريق الشخصيات هو الذي وجهه إلى الرواية جاعلاً هذه الخاصية سمة تميز رواياته.

لقد كان يشبع ميوله الأدبية عن طريق الاشتراك في العديد من المجلات الفرنسية والبلغارية والإيطالية، بالإضافة إلى التعرف على المذهب التعبيري الألماني... كما تأثر تكوينه الأدبي بمجلة "المجلة الفرنسية الجديدة"، ومجلة "إسبانيا" التي كان يكتب فيها كل من الفيلسوف الإسباني أورتيغا إي غاسيت ودياث كانيدو ومانويل أثانيا وأركيستين، وجميعهم من كبار مفكري إسبانيا في ذلك الوقت.

أعماله الدرامية

يعلن ماكس أوب عن تأثره الكبير بكوبو COPEAU في مسرحه، من حيث زهده وتقشفه في تقديم العرض المسرحي، كما تأثر بالمذهب التعبيري وبالإسبانيين أونامونو وبابي إنكلان، وهو يرى أن العنصرين الأساسيين في المسرح هما العمل المكتوب والممثل، لهذا فإنه يستتكر اعتبار المسرح استعراضاً. وبالرغم من أن هدفنا هو تناول أعمال ماكس أوب الروائية إلا أن إلقاء الضوء سريعاً على مسرحه سيساعدنا على انتهاج الطريق الصحيح الذي يؤدي بنا إلى فهم أعماله بأكملها. والسمة الأولى التي تميز مسرحه هي أن أغلب أعماله الدرامية تأتي في شكل مسرحيات قصيرة لا يخضع فيها لأية قواعد شكلية.

خوسيه مونليون JOSÉ MONLEON في مجلده بسلسلة "تاوروس" TAURUS النقدية والذي يتناول فيه مسرح ماكس أوب، يعتبر الدراما التي قدمها ماكس أوب شاهداً على خبرته الكبيرة في الفن التي أصابت حضارتنا؛ مسرح نقدي في الغالب، وأيدلوجي ذو طابع سياسي.

و تميزت المسرحيات التي قدمها في "مسرحه الأول" (1935-1937) بالمضمون الأدبي الخالص، وكذا أعماله الأخرى التي أطلق عليها مسرح المحن (1935-1937)، وله هدف تعليمي. كتب أول عمل في السلسلة الأخيرة للمسرح المدرسي، أما بقية المسرحيات فكتبت على حافة الحرب الأهلية، حيث كانت تطالب بتدخل مؤخره الجيش بشكل حازم وجاد في إنهاء الحرب؛ ونود أن نلفت انتباه القارئ إلى الأهمية التي يمنحها الكاتب لتقديره مسرحيته "الحقل المفتوح" و "حقل الذمء" إلى الفرق المسرحية التي كانت تقدم عروضها أثناء الحرب الأهلية في الجانب الجمهوري.

أما "المسرح الكبير" الذي قدمه فيتكون من مسرحيات طويلة: "سان خوان" و "الحياة الزوجية" و "اختطاف أوروبا"، ويلاحظ في هذه المسرحيات الشعور بالحنية إزاء مجرى التاريخ. كتب هذه المسرحيات أثناء الحرب العالمية الثانية، في المكسيك، حيث انتقل للإقامة بصفة دائمة بعد إقامته في باريس وانتقاله منها عام 1942 إلى الجزائر، وتعتبر كل من مسرحيتي "الحصار" و "لوحة أيقونات جنرال" من الأعمال الطويلة أيضاً وكتبهما عام 1968.

يتناول ماكس أوب موضوعي النفي والحنين إلى الوطن في سلسلتين من المسرحيات القصيرة وهما "المنفيون" و "الرجوعات"، كما قدم مجموعة من المسرحيات القصيرة في سلسلة عنواها "مسرح إسبانيا فرانكو"، مسرحيات تاريخية تشوه وقائع وأحداث جرت في إسبانيا بين عامي 1946 و 1948.

وبعد هذا الجمل للمشهد المسرحي عند ماكس أوب، يبقى رأى خوسيه مونليون: إذا كان على أن أرجع إلى مسرح أوب، فإنني متأكد، على الأقل في البداية، من أنني لن أختار أيًا من مسرحياته القصيرة، كي أوضح للمشاهد تلك الأحداث التاريخية المرتبطة بتكوينه النفسي والأدبي والتي كان يعتبرها أساسية في حياته.

فنه السردي: بداياته ومصادره

توفر اندراما عند ماكس أوب مرتكزين مهمين للقارئ عند قراءته لأعماله الروائية: السهولة التي يجدها ماكس أوب للتعبير عن نفسه من خلال الحوارات التي تجري بين الشخصيات، والتزامه السياسي. فكما في المسرح، كانت أعماله الثرية الأولى، جغرافيا (1929) والأسطورة الخضراء (1933)، ذات سمة أدبية بحتة،

أعمال ثرية غنائية. ويمكن اعتبار **لويس البريث ييترينيا** -روايته الأولى المنشورة في بلنسية في 1934-، إلى حد ما، دليلاً تاريخياً على اعتبار البطل، وهو شخص مخدوع انتهى به الأمر إلى الانتحار، ممثلاً لانحطاط وفساد المرحلة المعاصرة. والرواية مكتوبة في صورة رسائل، كما تكشف في ذات الوقت عن سمة من سمات كاتبها: هيمنته على مفردات اللغة وتجديده وخبرته في استخدام الأدوات اللغوية. ونحن سنكتشف في ماكس أوب الراوى لأحداث وشخصيات ومشكلات أيام الحرب في روايته **المتاهة السحرية** التي سيكتبها فيما بعد، في عام 1936. ويذهب خوان لويس البورغ، والذي لا يشك -في دراسة خاصة له- في أن روايات ماكس أوب هي أفضل الأعمال التي قدمت في أدب المنفى، إلى أن: ماكس أوب قد ألف كتبه بعاطفة -عاطفة متحيزة إلى أن وقع في التشيع- ولكنه سيظل الدليل السدي لا يمكن دحضه على أنه إنسان يعبر عن نفسه مهما تكن النتائج".

وأول الملامح التي يجب إبرازها هي: البنى الروائية المتعددة المستخدمة في كتابه **المتاهة السحرية**، وفي كل رواية من روايات هذا الكتاب، كما لو كان الواقع المسيطر على العمل بشكل عام وعلى كل رواية من رواياته بشكل خاص يفرض قوانينه الخاصة. فماكس أوب يحاول الإشارة إلى إسبانيا المنشقة عام 1936 عن طريق ما أسماه الشاعر والناقد الروائي إوخينو دي نورا بـ "الجوهر البشري" الذي يؤدي إلى معنى جوهرى تاريخي. وليس غريباً أن بعض النقاد، عند التحدث عن أعماله، أو حتى ماكس أوب نفسه عندما يحاول شرح غنائه الروائي، يذكرون جميعاً جالدوس (الروائي الإسباني الكبير المنتمي أدبه إلى القرن التاسع عشر) وسلسلة **الوقائع الوطنية** التي ألفها، فهذه السلسلة تعتبر بالفعل مقدمات لماكس أوب، وأيضاً للكاتب بيو باروخا، ساعدت على تقديم هذا النوع من الرواية المفتوحة والمليئة بالأحداث المثيرة. ومع ذلك، فكل من ماكس أوب وجالدوس يعرض الصورة التاريخية المعاصرة من وجهة نظر مختلفة عن الآخر بالرغم من أن هدف أوب هو تقديم شيء مشابه لعمل جالدوس.

وهكذا كتب ماكس أوب يوم 12 مارس سنة 1968 رسالة إلى المؤرخ مانويل تونيون دي لارا يتحدث فيها عن مشروعاته الأدبية فيقول إن رواية **شارع باليردى** (1961) هي الجزء الأول من **المتاهة السحرية**، تماماً كالجزئين الأول والثاني من

النوايا الحسنة التي تتكون من روايتين تتناولان الحياة في مدريد في العشرينيات، كما أشار إلى عناوين روايات لم يتمكن من إتمامها مثل حلبة المصارعة [وتتناول انقلاب غالان وغارثيا عام 1931] وباب الشمس [وتتناول قضية المطالبة بالجمهورية 1931]. بهذه الروايات كان يحاول إتمام حقبة تاريخية تكمل اللوحة الروائية التي يفترض أنه أكملها.

تبقى لنا سلسلة الحقول وتعتمد مصدراً أساسياً لها طفولة الكاتب ومعايشاته، بالإضافة إلى مصادر أخرى مثل أحداث "إعلان الجمهورية" وبعض الروايات والشهادات والذكريات. لذا يرجع التنوع البنيوي لهذه السلسلة إلى تنوع مصادرها وعناصرها، فهي أحياناً روايات وأحياناً أخرى قصص أو صور أو سرد أو حتى يوميات الكاتب بأسلوب شعري.

المتاهة السحرية

تقدم الحقل المغلق شخصية تقود الخط الروائي، دافنيل لوبث سيرا دور، وتشير إلى الأعوام التي أعقبت الحرب الأهلية، أما مكان الأحداث فهو قرية بيم دي لاس أغواس التابعة لمقاطعة قشتاليون، وبرشلونة حيث بدأت الحرب الأهلية، صراع طبقي محض من وجهة نظر ماكس أوب. تشير الحقل المفتوح إلى الفترة من 18 يوليو إلى السابع من نوفمبر سنة 1936 على ثلاثة مسارح للأحداث: بلنسية وبرغش ومدريد. بالرغم من أن مرحلة برغش لم تكن بارزة في الأحداث إذ لم تكن مقنعة بالشكل الكافي، وهذا يوضح إلى أي مدى يلغى الكاتب وجود الطرف المناهض في الصراع، ومع ذلك فإن بلنسية ومدريد يعبران عن مساوىء الحرب الأهلية الرهيبة ومضارها الاجتماعية والفكرية والدينية التي عاشتها مختلف الشخصيات التي تحمل أسماءها قصص الكتاب. وكما ذكرنا، فإن ماكس أوب يعبر عما يريد من خلال شخصيات أعماله ومن خلالها أيضاً عن الخلاف في الطروح السياسية بين الاشتراكيين وباقى الأحزاب في فصل "بنتي فرناليس" وكذلك وجهات النظر المختلفة في الثقافة والفن بالإضافة إلى بعض الآراء الدينية، وأذكر سريعاً مدى اشمئزاز الكاتب وهو يصف في الحقل المغلق حرق الكنائس في برشلونة في يوليو سنة 1936 ولذلك فهي روايات حركة وفكر أيضاً، ونلمس ذلك من خلال نظرة ماكس أوب للعالم والإنسان، نظرة

ثاقبة وغنية وأحياناً أخرى نظرة فقيرة ومنحصرة ، أمام مظاهر حياتية توحى بمعان عميقة تدركها النفس.

هناك أطياف تاريخية رائعة تشير إلى واقعنا ولكن هنالك عجزاً عن فهم ثرواتها التاريخية وبعض القنوات الخفية التي رسمت ماضينا.

حقل الدماء كتاب يقدم أكبر عدد من العناصر الروائية، منها اللوحة التي يرسمها للخلافات الزوجية التي يعيشها باولينو كواريزو، أو اللوحة التي يرسمها لشخصية طريفة كشخصية أمين سجلات مدينة تيروال. أما مسرح الأحداث في هذا الكتاب، وهما برشلونة وتيروال، فيؤكدان-على الرغم من أن أحداث تيروال جرت بعضها في الحرب- يؤكدان أن المتأهة هي أساساً رواية الخطوط الخلفية للحرب الأهلية، فتعبر عن الأزمة وعن أشخاص من الطبقة المتوسطة يعكسون الاضطراب في تلك الفترة الزمنية. وتشير حقل المسلم إلى ما حدث في مدريد بين الخامس والثالث عشر من شهر مارس 1939، أي في أواخر الحرب الأهلية؛ ففي هذه الرواية -كما في روايات أخرى- تظهر شخصيات تاريخية ومعروفة كان لها دور في إنهاء الحرب الأهلية: بسيترو وكسادو؛ يضاف إلى ذلك الشخصيات الخيالية. كما تعتبر هذه الرواية من أكثر الروايات تشاؤماً في هذه السلسلة، فكلمة "خداع" تملأ صفحاتها تشاؤماً، أما شعاع الأمل الوحيد فيها ففي شخصية روما هاريا ودعوتها إلى التضامن والوحدة.

وتحكي حقل أشجار اللوز الأيام الأخيرة في الحرب الأهلية وبحث البطل يشقى دالميس عن أمونثيون التي ذهبت إلى مدينة لقنت عن طريق بلنسية بينما أتى هو من مدريد؛ وترسم الصورة الفوضوية للمهزومين المتمركزين في حقل "أشجار اللوز"؛ وهي رواية تخطط الواقع بالخيال ليعرض الكاتب من خلالها أفكاره ونواياه.

الحكايات وتفجّر جنس الرواية

امتد موضوع الحرب الأهلية وأصدائها في سلسلة من القصص كونت مجموعة من الكتب مثل "إنها ليست قصص"، والتي تشير إلى العصر الذي تناولته رواية الحقل المفتوح؛ و"قصص حقيقية"، التي تقدم مشاعر الإسبان الهاربين في معسكرات الاعتقال. وكتاب "قصص بعينها" ذو طابع مختلف وأقل واقعية، وبعض قصصه رمزية؛ هذه القصص تلتقي في خطها مع نصوص كتاب "قصص مكسيكية" التي تجمع بين الغموض السحري والطابع الفلكلوري.

إن حدود هذه الدراسة لتحجيري على تجنب التعليق على روايتين طويلتين سبقت الإشارة إليهما: النوايا الحسنة (1954)، التي تعيد بناء مدريد العشرينيات المثيرة للسخرية والتهكم مستخدماً أساليب فنية خاصة به، بالإضافة إلى السخرية الباروكية المميزة له. أما كتاب جوسيب توريس كمبانالس فهو يستحق أن نشير إليه بصفة خاصة، فبناءً على رأي أوخنيو دي نورا: هذه الرواية ثورة في عالم الرواية، تماماً كالتى بدأت في ذلك القرن، بمعنى أن الرواية بدأت شيئاً فشيئاً محملة ومثقلة بالاهتمامات والمضامين الفكرية والتاريخية والأخلاقية والجمالية، إلخ. في الواقع، هذا الكتاب سيرة ذاتية لرسام قطلوني منسى، يقوم بدور البطولة في الرواية، وهذا هو الجانب الروائي في الكتاب، فهناك بعض التواريخ جرت فيها أحداث عالمية هامة تتزامن مع إقامة الرسام بياريس، ويضاف إلى هذه الجوانب نصوص من جوسيب توريس كمبانالس والكراسة الخضراء، وهى مذكرات للرسام أشبه بترجمة ذاتية له أو للوحاته والمناقشات التى دارت بين المؤلف والرسام الذى هرب من باريس إلى المكسيك ليحبس نفسه هناك بإرادته الكاملة ويجيا حياة طبيعية مع هنود "الشانولا".

يتميز أسلوب ماكس أوب بينيته المعقدة غير المألوفة، تماماً كما سبق لنا أن شاهدنا في روايات سابقة، بالإضافة إلى أنه يستغل الرواي، التى ترمز في مضمونها إلى هذا الرسام على أنه "بيكاسو" الفاشل، ليعكس الظروف المعيشية في قطلونيا في أوائل القرن ومظاهر تطور الفن الحديث في باريس في تلك الفترة.

التقنيات وعاطفة الحنين إلى الوطن

في هذه الرواية، وكما في سائر أعمال ماكس أوب، تظهر أهم الخصائص الفنية التى تميز الكاتب، فمن الناحية التقنية، يستخدم أدوات الرواية المعاصرة: تحليل اللاشعور عن طريق وجهات نظر الشخصيات، والمناجاة الذاتية، والتحليل النفسى والسرد البطئ والمتأن للأحداث والثر الغنائى. وهناك سمة أخرى تسم أسلوبه وهى امتلاكه لخاصية اللغة: فهو تارةً يوظف اللغة توظيفاً فنياً، وتارةً أخرى يستخدمها كعنصر استفزاز وإثارة.

يقول الناقد الروائى الإسباني خوان لويس البورغ: بجانب الغزارة الثقافية فى أسلوبه، هناك رافد شعبى يجرى فى جسد ماكس أوب يجعله يوظف دون تكلف أو تصنع أعم الأساليب وأكثرها ابتذالاً (وقد سبق أن تحدثنا عن كلماته البذيئة) سواء أكانت أساليب

إقليمية أو تراكيب هابطة أو مدلولات غريبة، أو أمثال شعبية أو تراكيب خاصة بإقليم بلنسية، أدخلت على اللغة القشتالية (الإسبانية) بتبجح لغوي.

وعلى الرغم من عدم وجود مساحة كافية للتعليق على مظاهر رؤيته للإنسان والتي تعكسها أعماله، إلا أنني سأشير بصفة عامة إلى أسلوب معاملته للمرأة من خلال أعماله، فهو يحصرها في قالب جنسي يجرد لها من آدميتها ومن قدرتها الإنسانية على الانفتاح على آفاق الفهم والإبداع والمعرفة.

كما أود الإشارة إلى شعور الحنين إلى الماضي الذي يسري في أعماله ويكشف لنا عن هذا الكاتب الذي هجر وطنه في عام 1939 وعاش في المكسيك على هذه الذكرى حتى وافته المنية في عام 1972. ففي *الدجاجة العمياء*⁽²⁾ -وتدور حول سفرته إلى إسبانيا في عام 1970- يعكس لنا عن الأثر الذي خلفته فيه وكيف أنه لم يكن مستعداً لتقبل "إسبانيا" جديدة، مرحة، مزدهرة. ويفصح الكاتب عن هذا الحنين في كلماته لابن شقيقته: *بلا وعي منك، ترى الأشياء على غير حقيقتها. تبحث عنها كما كانت من قبل وتحاول أن تتخيل حالها لو أنك لم ترحل.*

العوالم السردية عند فرانيسكو أيلالا

فرانيسكو أيلالا روائي ذائع الصيت في فترة الستينيات. وابتداء من عام 1980، وفي أشهر قليلة، منح الجائزة الوطنية للآداب، شعبة السرد والرواية، عن الجزء الثاني من رواية *ذكريات ونسيان*، التي يتحدث فيها عن "المنفى"، كما منح مقعداً في الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة. وأيلالا كاتب أمضى سبعة وثلاثين عاماً خارج إسبانيا، في أعقاب اندلاع الحرب الأهلية. في البداية، سافر إلى الأرجنتين؛ وبعد ذلك اشتغل بتدريس الأدب في أقطار وجامعات أمريكية مختلفة.

وهذا الكاتب الغرناطي الأصل أتم دراسته الثانوية والتحق بعد ذلك بكلية الحقوق في مدريد، ولم يعق تكوينه كرجل قانون ودارس لعلم الاجتماع لم يعق توجهه الأدبي. فعندما مثل أي نشاطاته أقرب إليه -ومن أعماله "رسالة في علم الاجتماع" التي نشرت في بوينس آيرس عام 1947، و"مدخل إلى العلوم الاجتماعية"، مدريد، عام 1952- لم يتردد في التأكيد على أن أقربها إلى قلبه هي أعماله السردية. بدأ يكتب وهو في السادسة عشرة من عمره، وكله حماس وأمل في أن تنتشر

كتابات، فلقد اعترف بأن إحساسه بالتوقد الأدبي الإبداعي كان دائماً مايلج عليه منذ طفولته. لهذا؛ أخذ يغذى هذا الأحساس بقراءاته المختلفة، محاولاً استخلاص أسلوب خاص به من بين أكثر وأشد الأساليب اختلافاً وتناقضاً.⁽³⁾

في هذه السن بالتحديد، خرج من غرناطة، وكانت تلك فترة حاسمة - كما قال - في حياته حيث أثرت على كتاباته وهو في مستقبل عمره، فلقد كان يستدعي هذه الفترة من خلال تأملات شعرية الأسلوب، تعكس حنينه الشديد إلى أيام الطفولة والمراهقة، وهذا ما يمكن ملاحظته في آخر كتاباته.

بدأت الساحة الأدبية في مدريد أثناء العشرينيات في استيعاب إصدارات متأثرة بالحركات الكلاسيكية الجديدة والرومنطيقية والواقعية و"الحدائث" (الحركة الشعرية المعروفة مع أواخر القرن الفائت في الأدب الإسباني والإسباني الأمريكي، ومن روادها شاعر نيكاراغوا روبن داريو-ت). وقد دفعه هذا المناخ المتنوع إلى الاشتراك في حركة التحديدات الفنية التي أعقبت حركة الحدائث. والآن ومع تقدم السن - يقول أيلالا - يرضيني أن أثبت أن واحداً من نقادى، "استي ارثياري" ESTELLE

IRIZARRY، يعترف بأن أسلوب أعماله الأولى تميز بلهجة خاصة أو أسلوب جديد كموقف إزاء عالمنا⁽⁴⁾. في عدة مناسبات، يؤكد الروائي فرانثيسكو أيلالا أن أعماله، إلى جانب أساليبها الفنية المتميزة والتراكيب اللغوية الجديدة التي يمكن للقارئ أن يلمحها بنفسه، لها تفرد خاص وتعبير دائماً عن شئ واحد: السماح لي أن أصر على أن مادة كتاباتي لا تتغير، من "الأسلوب النبيل أو الأرقى" إلى الأسلوب الدارج، ما يتغير بالتحديد هو الأسلوب نفسه: هناك تحديداً طريقتان تجتهدان لإيجاد تعبير فني مناسب ينقل الواقع حسبما أراه من منظوري الخاص. فالآن، ما يرجي من ذلك هو التقاط الواقع المجرد من خلال وجهات نظر متباينة⁽⁵⁾.

نحو أسلوب ذاتي

يعترف فرانثيسكو أيلالا، في مقاله الروائي وأستاذ الجامعة⁽⁶⁾، بأن الأسلوب يمكن أن ينبع من مستويات مختلفة؛ أعمق هذه المستويات هو داخل الفرد نفسه، حيث يخرج الأسلوب في صورة رؤية الفرد للعالم ككل وموقفه من عالمه الخاص، أما أكثر المستويات سطحية فهو أن ينبع الأسلوب من ترتيب ونظم المفردات لتكون نصاً

أدياً. لكن هنالك دائماً مستوى أساسياً ولا يتغير، ينطلق منه التعبير الذاتي على درجات متفاوتة وفقاً للإرادة (ويمكن الحديث هنا عن "الإرادة الأسلوبية")... وعلى الكاتب الجديد أن يتحدث لغة مشتركة ويتمثل خصائص عصره الأدبية التي من المفترض أنه سيساهم في تغييرها بأعماله هو.

وآراء الكاتب هذه، التي تدحض بلا ريب أية محاولة من جانب النقاد لتصنيفه، تقبل أيضاً مسألة أن أعماله في تطور مستمر. فكتابه الأول بالفعل، **تراجيكوميديا رجل بلا روح** (مدريد، 1925)، ينتمي إلى تراث "الفنائية الاستبظانية" السابق على التقنيات الجديدة التي جاءت بها الطبيعة والتي تمثلها الكاتب في **ميدوزا صناعية** (1930)، ثم بصورة أكبر في رواية **صياد في الفجر** (1930) حيث يرسم بنثر مرن وملون ذكريات الطفولة من خلال قصيدة ثرية جميلة. وهنا تظهر السمات المميزة لأسلوب أيبلا والتي أشار إليها الناقد الروائي إوخنيو دي نورا: السعي وراء الكمال وبصورة الروح.

ولكن هذه الأعمال، التي تسير على المنهج التطوري، لا يعترف بها الكاتب كأعمال مميزة له، أو بمعنى آخر، "كأعمال ذاتية"، فهي عنده ليست سوى أعمال تجاري مناخاً أدبياً محدوداً، ولكنها في نفس الوقت ليست هزيلة أو ضعيفة. فهو يعترف بأنها تحتوي على بعض العناصر الممهدة لأعماله التي تلتها.

بعد الحرب الأهلية - في عام 1949 - ظهر مجلده "المغتصبون" و"رأس الكباش"، في بوينس آيريس. هذه الفترة الطويلة من التوقف عن الكتابة والتي كانت مثاراً لحديث النقاد لا يعتبرها الكاتب طويلة، وقام بتعليل أسبابها وشرح وجهة نظره منها في مقدمة كتاب "المغتصبون".

أما كتبه الحالية فهي ذات أسلوب خاص و مميز له. فلدون أن يتأثر بمناخ أدبي معين، ودون أن يخضع إلى ضرورة تجديد الأساليب الفنية السارية حينئذ، ودون جمهور محدد له، أوعز لنا بمفرده من خلال أعماله بضرورة التعبير عن ظروفه الحياتية الخاصة به، والمواقف والموضوعات المستغلقة عليه في هذا العالم ويقف أمامها حائراً، محاولاً شرح ذلك من خلال ظروف مر بها وهو في المنفى، وكذلك من خلال جو التشرد والضياع الذي خلفته الحرب العالمية الثانية، موضوع وهدف "المغتصبون" و"رأس الكباش"، فبدلاً من هذين العاملين بدأت تتميز كتابة

فرانثيسكو أيبالا التي وصفها إوخنيو دي نورا بأنها خطيرة ومنفصلة عن كتاباته الأخرى وذات وداعة مؤلمة حيث يواجه بلا رحمة العالم الواقعي ، فصدمة الشعورية تظهر هنا دائماً وقد أعيدت صياغتها بضمير المتأمل. إنه ينتقل إلى جو خيالي فريد، وعالم داخلي خاص به، يظهر لنا من خلاله أن جذور أيبالا الفكرية ضاربة في أخطر وأعمق أفكار جيل 98، فهو الكاتب المهموم بالواقع، والمصلح الأخلاقي الذي يتأمل ويتفحص بآلم وحزن شديدين مصير إسبانيا والإنسان الإسباني.

إن كلاً من "المغتصبون" و"رأس الكباش" مجموعة من الحكايات القصيرة، تصدرها مقدمة يشرح فيها أيبالا مغزاها محاولاً إبراز وحدة وتماسك كل مجموعة قصصية منها.

هذا الأسلوب المتمثل في صياغة رواية عن طريق حكايات قصيرة، كل منها منفصلة عن الأخرى، يتيح للكاتب أن يستخدم أساليب وعناصر سردية مختلفة، مراعيًا فقط الوحدة البنائية، الهدف من الكتاب، وهو إبراز نظراته الخاصة للعالم، تلك النظرة التي يستند إليها الفنان ليحافظ على وحدة الأسلوب. كما يحتوى هذان العملان على عمق فكري مشترك، وهو الحرب الأهلية الإسبانية، عمق يظهر من خلال التفكير المنفرد للكاتب، كانعكاس للعالم في مرآة ضميره.

ترتكز الحكايات السبع التي يضمها كتاب "المغتصبون" على موضوعات من تاريخ إسبانيا معظمها معروف وأعيد أحيائها في أدبنا على مراحل زمنية مختلفة: "جرس وشقة"، "المسحور"، "النائح"، الخ. وجميعها ذو مضمون مشترك. يقول الكاتب: يمكننا القول إن أية سلطة يمارسها إنسان على غيره ليست سوى شكل من أشكال الاغتصاب. والجانب التاريخي في الحكايات ليس سوى ذريعة لإضفاء جو خيالي عليها وإبرازها من خلال هذه الاستعارات التاريخية، ولطرح تيمة سوء استخدام السلطة وهو الأمر الذي يصفه الكاتب بأنه رهيب ومعتاد في آن. ومرآة هذا المغزى الأخلاقي - كما قلنا من قبل - هي الحرب الأهلية التي ينبغي تجنب ذكرها باللجوء إلى الاستعارات التاريخية.

ومن خلال هذه الاستعارات، استطاع تعميق مشاعر وانفعالات الشخصيات، وفي ذات الوقت، إخضاع السرد إلى أساليب فنية متنوعة ومختلفة: المناخ التاريخي الغامض في "جرس وشقة"؛ والمركب المعرفي في "المسحور"؛ وتغير المنظور المستمر في "النائح". ومع ذلك فهو يحاول في جميع هذه الحكايات الاقتراب بقدر الإمكان من

النثر التقليدي. وينتهي كتاب "المغتصبون" بحكاية "حوار الموتى" التي تفتتح بيتين من قصيدة "رقصة الموت" التي ترجع إلى العصور الوسطى. وفي جو من الخراب والخداع، تركز الحكاية على النهاية التي يصل إليها البشر نتيجة لاختلافاتهم الفكرية.

يبدأ كتاب "رأس الكيش" بمقدمة أيضاً يقول فيها: يأتي هذا الكتاب بعد "المغتصبون" الذي تحتوي أجزاؤه على حكايات مؤلمة وحزينة من الماضي. والقصص التي يتضمنها هذا الكتاب تنطوي على مثل ذلك الحزن والأسى من خلال تجارب حاضرة ومعيشة، وجميعها تأمل وتدقق النظر في الحرب الأهلية الإسبانية. فموضوع الحرب الأهلية متجسد في هذه الحكايات من خلال الشاعر التي تغذيها، فيمكن القول إن الحرب الأهلية كامنة في ضمائر الشخصيات⁽⁷⁾.

وزمن السرد في هذه الحكايات قريب من زمن الحرب -قبلها أو بعدها مباشرة- ولا تعتمد الحكايات مظهر الأسطورة التاريخية الذي كان يحيط بالحكايات السابق ذكرها في كتاب "المغتصبون"، فهي حكايات ذات طابع عامي مبتذل تماماً كشخصياتها. هذا الابتذال لا يخلو من هدف أخلاقي مستند إلى موقف الإنسان مما يحيط به، تماماً كهدف الكتاب السابق ذكره. فتصدر عن هذه الحكايات نبرة ساخرة ولاذعة، خاصة في آخر قصة في الكتاب "الحياة من خلال الرأي". وابتداء من هذه اللحظة، أصبحت هذه النبرة السمة المميزة لأعمال فرانشيسكو أيبالا فيها استطاع الجمع بين الأسلوب البلاغي المبتذل والواقع الأجوف الذي يهدف إلى إبرازه. وهذا يصدر حكماً أخلاقياً قاسياً وعنيفاً ضد العالم المعاصر.

وتطرح القصص الخمس التي يتضمنها الكتاب تساؤلات، رغبة في تطهير الشاعر من الرذائل والشرور، وإلقاء الضوء على الأخطاء والسلبيات المهلكة. القصة الأولى، "الرسالة"، تهم بمنايات الخلافات مما جعلها مخطوطاً لا أحد يستطيع حل رموزه، أي زمن الحكاية الذي يسبق زمن اندلاع الأزمة مباشرة، ويوحى بمعناها.

ويلخص عنوان قصة "ثمر التاجه" محتوى الحكاية: الاختلافات العميقة التي فرقت وباعدت بين الإسبان. في حين أن "العودة" تعكس دهشة منفي يعود إلى إسبانيا للبحث عن صديقه ولا يجد فرصة للانتقام. و"رأس الكيش" قصة تحمل عنوان الكتاب، وقد تكون أفضل هذه الحكايات جميعاً، من ناحية السرد والمضمون، فمن خلالها يقدم اختباراً حقيقياً لضمير البطل، توريس، رجل اتسهازي استطاع أن يستغل

جميع المواقف التاريخية لصالحه، رجل يفتقر إلى أدنى درجات الأخلاق، وهو لذلك صرخة في وجه القارئ.

نقد السلطة

في عام 1955 نشر في مدريد كتاب "حكاية قردة"، وهي مجموعة قصصية أخرى تبدأ بالقصة التي يحمل عنوانها الكتاب. تدور جميعها في يئسات معاصرة؛ وعلى الرغم من أنها تظهر كما لو كانت تشير إلى مدن محددة إلا أنها تدور في إطار غير محدد المكان أو الزمان بهدف خدمة المعنى الذي ترمى إليه القصص. إنه يقدم الدرس الأخلاقي من خلال حيوان، وبهذا يحقر من شأن الإنسان. حكايات تصل إلى درجة من الحدة والقساوة تجعل القارئ نفسه يرفضها.

أما ميثاق كلب فنشرت في بوينس آيريس عام 1958، وهي أشهر أعمال أيبالا. تشاطر "المغتصبون" و"رأس الكباش" تقدمهما اللاذع للسلطة، وفي هذه الرواية يقصد بالتحديد إلى السلطة الديكتاتورية: مؤسسات بعينها وأنساق حكم سياسي معينة من الأنسب أن نطلق عليها "أنساقاً سيئة"، كلها تؤدي إلى ذل الإنسان بمعنى الصور إذ إنها تضعه في مواجهة متطلبات لا حصر لها. وهنا يكمن الجانب الأخلاقي [إن وجد بالفعل هذا الجانب في كتابي]. هذا العمل له امتداد في رواية قاع الكوب (1962)، وهي ذات أسلوب فني مختلف وذاتية خاصة حيث يصل أسلوبها ونبرتها الأخلاقية إلى القارئ ليس عن طريق تصريحات مباشرة من المؤلف إلى القارئ وإنما عن طريق أساليب فنية تتضمنها هذه الحكايات.

معالجة أسطورية من منظور مزدوج

وآخر أعماله السردية فضلاً عن كتاب ذكريات ونسيان الذي يتركز في منطقة الذاكرة- رواية حديقة اللذات التي نشرتها في طبعة مصورة دار نشر سيس بارال Seix Barral حيث تظهر فيه صور إيضاحية مصاحبة لنصوص الكاتب الذي يعقب من خلالها على لوحات "الجنة" و"الجحيم" للمصور الهولندي جيروم بوش Bosch (نحو 1450-1516). فيقابل لوحة "الجنة" فصل "العالم الشيطان"، ويقابل "الجحيم" فصل "أيام سعيدة"؛ أما اللوحات الأخرى فهي فقرة من طبعة 1511 لـ "حوار بين الحب

وعحوز" لـ د. كوتا، ولوحة "النهايات" (ويقصد بها النهايات الأربع التي تنتظر الإنسان: الموت، الحساب، الجحيم، الجنة -ت.) لبسالديس ليال VALDES LEAL ؛ أما "الريبع" لبوتيتشيلي BOTTECELI و"الستريات" لجويا وروبر RUBENS فهما صورتان تعبران عن معنى هذا الكتاب. ويعترف سولديفيل بأن هذا الكتاب عمل مميز من ناحية إعادة صياغة الذكريات والأحلام والمعاشات بطريقة أسطورية خيالية، كما أنه من أكثر الأعمال تعبيراً عن فراتيسكو أيلالا، فهو يبرز فكرة الموت والحياة من منظور مزدوج، الجروتسكي والمثالي. وقد وردت في مجلة "مواجهات" أخبار عن هذا المجلد تقول إنه يتكون من أجزاء مختلفة وواضحة التباين.

و يؤكد أيلالا في المقام الأول أن الكتاب يتكون من أجزاء غاية في التباين ومكتوبة في فترات زمنية مختلفة، منذ عام 1941 إلى عام 1960. كما يبدى دهشته لوصف أميليو أورثكو للكتاب -في دراسة أجراها عليه(8)- بأنه يشكل وحدة واحدة، فهو يشبه العمل بلوحة أيقونات في كنيسة من طراز الباروك، حيث توضع قوالب نقوش من نفس الطراز أنجزت ونقشت مسبقاً، حتى ليقال إن التواريخ المختلفة التي كتبت فيها فقرات الكتاب لا تؤثر على المعنى ولا على البنية؛ نحن أمام عمل مفتوح تماماً كالحياة الإنسانية، يورث أسلوبه الفني وينقله.

ويرى ريشموند RICHMOND في الدراسة التي تقدم لطبعة إسبانيا- كالي أن كثرة الأصوات الموجودة في الكتاب والمترابطة في نفس الوقت هي التي تشكل عنصر التوحد الموجود في العمل على صعيد أشد عمقا، إذ إنهما جميعاً تستند إلى ضمير المتكلم الذي هو الأنا. ويحتوي الكتاب على الأصوات الثلاثة التقليدية في الأدب، ففي "قصصات" يتردد صوت الراوي المؤرخ الذي يلعب دور الصحفي؛ وفي "حوارات الحب" صوت المؤلف المسرحي الذي يتحدث على لسان شخصياته؛ وفي "أيام سعيدة" يوجد صوت غنائي مثقل بالشوق والحنين، صوت الكاتب عندما يستعيد ذكريات طفولته.

هذا الصوت الغنائي يظهر أيضاً في مقدمة الكتاب -وهو أسلوب يختلف عن أساليب مقدمات الكتب التي سبقت هذا العمل- حيث يطرح المؤلف أسئلة على نفسه مشيراً إلى عجلة الزمن وسرعته. هذه النبرة هي نفس نبرة الختام الذي يحاكي رسالة موجهة إلى ضمير المخاطب المؤنث

"أنتِ" : لماذا كتبت ؟ - مؤنباً نفسي - لماذا كان عليك أن تكتب؟ ربما لم يكن كافياً^(٩)

إذا كنا قد أبرزنا أهمية الصوت الغنائي الغالب على آخر أعماله، فإننا أيضاً لا نستطيع تجاهل لغة السخرية في حديقة اللذات وروح الدعابة والنبرة الحادة والهزلية التي سيطرت على "عالم الشيطان". هذه النبرات المتباينة التي تظهر في أعماله تمثل التوازن الذي يتمتع به أياها كروائي محترف. وهناك أيضاً روائيان اشتهرا خلال الستينيات وهما: رامون غوتا سندر Ramon J. Sender ومانويل أندوخار Manuel Andújar.

الهوامش:

- (1) نفس المصدر، ص ص 81 و 82.
- (2) انظر: "الروائي وأستاذ الجامعة"، في "الزمن وأنا" (طبعة حديقة اللذات، مدريد، إسبانيا- كالي).
- (3) نفس المصدر، ص 210.
- (4) "خطاب إلى هـ. رودريغث الكلاء"، في "مواجهات"، برشلونة، سيرس بارال، 1972، ص ص 116-131.
- (5) "الروائي وأستاذ الجامعة"، ص 210.
- (6) رأس الكباش، ص 183.
- (7) "مواجهات"، ص 44.
- (8) مقدمة حديقة اللذات، للكاتب نفسه، في المجلد النقدي الذي صدر تحت عنوان الرواية والروائيون، مالقة، Diputacion Provincial, 1973.
- (9) حديقة اللذات ، ص 202.

الرواية الأندلسية مثار جدل في السبعينيات

في عام 1971 حصل الروائي والصحفي الأندلسي خوسيه ماريّا ريكيّنا على جائزة نادال عن روايته الحثارة.

لقد أتاح ظهور الأعمال المختارة لرامون سوليس في تلك الفترة، وهو روائي من قِدادس ورئيس تحرير مجلة "البريد الأدبي"، أتاح الفرصة لأول مرة لظهور الرواية الأندلسية التي بدأت تشغل مساحات كبيرة في الصحافة خلال أكثر من عام ونصف العام. وفي المشهد الأدبي في ذلك الوقت برز مانويل ألكون بأعماله الجيدة ورؤيته الفنية الأندلسية من خلال شخصيته الأرستقراطية غير المتمردة. ومانويل غارثيا بينيوه وانشغاله بكتابة رواية مجاوزة للتحريم. وألفونسو جروسو واكتشافاته اللغوية وأسلوبه الناقد لواقعنا؛ ودومينجو مانفردى كانو الكاتب المتجذر في أرضه؛ ومانويل باريوس وإصراره على التشهير بسلبيات المجتمع ونقدها؛ وكارلوس مونيث روميرو، وآخرون كثيرون ممن حاولوا إدخال سكان الجنوب في الفن الروائي الإسباني في تلك الحقبة الزمنية.

عندما تخرج الثقافة إلى العالمية

ومع ذلك فإن التأكيد على وجود مثل هؤلاء الكتاب يختلف عن التأكيد على وجود الرواية الأندلسية كظاهرة فريدة من نوعها. فهؤلاء الكتاب أنفسهم لم يكونوا واثقين من ذلك تماماً. لماذا وجب أن تكون هناك رواية أندلسية في وقت بدأت فيه الثقافة في الانفتاح على العالم؟ يقول رامون سوليس: لا يكفي أن يولد الكاتب في إقليم الأندلس حتى يكتب روايات جيدة المستوى ولا يعني ذلك ضرورة أن يكون الروائي أندلسياً. يؤيده في ذلك ألفونسو جروسو؛ ومع ذلك فمن العدل أن نقول إن الأعمال الروائية التي قدمها الأندلسيون قد مرت بأوقات مزدهرة، نظراً لعدد وتمكن كتابيها. كذلك يلاحظ فيها بعض الإشارات التي توحى بنظرة خاصة للعالم وبالأسلوب الأدبي الذي يتميز به كتاب الجنوب الإسباني. بالإضافة إلى وجود مناخ مناسب في المجتمع يساعد الكتاب على الانشغال بمشاكل هذه المنطقة من إسبانيا.

وفي الوقت نفسه بدأت الرواية تتجه إلى الواقع الفانتازي الذي يتناول عالماً خيالياً سحرياً براقاً، يقول عنه مانويل غارثيا بينيرو: إنه منذ آلاف السنين وهو يغذى تلك الثقافة الجنوية وأسلوبها في التفكير والتعبير عن المشاعر.

الخيال الذي يسأل عن المصير

في المرحلة الثقافية التي نعيشها الآن، ربما لا تكون الرواية هي أكثر الكتب جماهيرية، وربما يفضل عليها التحقيقات الصحفية أو التاريخ أو علم الاجتماع. فالإنسان المعاصر دائماً ما يسعى إلى أن يزود بمعلومات وبيانات، بينما ينشغل الفن الروائي بالاعتقادات الشخصية والخيال والحلم.

ومع ذلك، ما المانع أن يكون الحلم بشخص أو بمنطقة أو بوسيلة أقدر على منح القارئ فكرة أكثر دقة وأكثر حيوية من التي يمنحها له تحليل في علم الاجتماع؟ فهناك أسلوب معرفي من خلال الأعمال الإبداعية التي تلقى الضوء على سلوك الإنسان وأفكاره وبيئته، إذ إن دون كيخوته ومسرحنا الكلاسيكي والوقائع الوطنية لبنيتو بيريث جالدوس أعمال تتوغل في أعماق تكويننا النفسي والفكري بدرجة ربما تفوق أية دراسة أجريت بعد آلاف الأرقام والإحصائيات.

فالإبداع عندما ينبع بصدق من النفس البشرية يخاطب بتساؤلات درامية إنسانية الذين يعانون بالفعل من شتى المشكلات والهموم، وذلك بصدق ووضوح تدعمهما إشارات وإيماءات غنية يصعب الوصول إليها دون معايشة التجربة. وفي هذا الخط، وبالتحديد في الرواية الأندلسية تلعب أراضى قادس والثيران دوراً أساسياً في أعمال رامون سوليس وفي كتاب خموسيه ماريا ريكيثا الذي نال عليه جائزة نادال 1971.

أما هذا الأخير فقد انطلق ليحرب حظه مع العلم بأنه إلى الآن شاعر الأراضى الأندلسية في ديوانه "دماء الأشياء" أو شاعر مدينة أشيلية بديوان "نعمة الفكر" وذلك لأن الرواية كانت قد تملصت في النهاية من الواقعية الاجتماعية.

جائزة نادال وإلهامها

إن الواقعية الفانتازية تلائم الشاعر لأنه من خلال الرمز يجد طريقة للتعبير عن ذاته. لهذا فالذي يهمنا في رواية الخسارة ليست حكاية مصارع الثيران في ذروة

شهرته ومجده والأزمة التي تعرض لها بعد ذلك بسبب عدم تألفه مع السمعة التي أصابته والذي يهمننا هو رجل الريف الأندلسي الذي يعيش بعيداً يزدى المصارعين وفي متديات التسلية التي تميز بها الريف الإسباني وجلسات السمر مع الأصدقاء. كما يهمننا أيضاً الصراع العنيف الذي دار بين الثور والحصان أو معنى الريف أو الحضور الدائم لفكرة الموت كقدر لا مناص منه، وهي جميعاً ملامح مميزة للطبيعة الأندلسية يرسمها ريكيثا بريشته. فمن خلال أهم طروح رواية الخثارة، نكتشف الطبيعة المتفردة لسكان وأراضى إقليم الأندلس.

نشر بسيط

رامون سوليس بأسلوب يختلف في كتاباته عن أسلوب ريكيثا - ذى النشر البسيط - الذي يخلو من أية أساليب جديدة ودائماً ذو بنية أفقية وطبيعة باحثة ومحققة، مستندة إلى بيانات من الواقع - قام بإعادة خلق أجواء وأنماط جديدة لسكان الجنوب بالرغم من أنه لم يتناول الأندلس كموضوع أساسي في أعماله، إلا أننا نشعر به كعلامة من علامات كتاباته.

صياح الدجاجة هي رواية الأرض والعادات والمعاملات والنساء وتربية ثيران المصارعة وديكة المصارعة التي يستخدمونها في حلقات التناطح، عالم متكامل من المشاعر والأحاسيس بعيد عن الابتذال والأفكار والصياغيات المستهلكة.

إن الرواية هي الطريق المناسب لكي نتوغل في تفرد البيئة الأندلسية، فكاتب الجنوب يحمل في أسلوبه بعض السمات المتميزة التي تنطوي على خبرة وتوافق مع الواقع الأندلسي الذي يصعب العثور عليه في أقلام أخرى. ومع ذلك فهناك نوع من المبالغة والإفراط في تعبير "الرواية الأندلسية" إذ جعل منها ظاهرة منعزلة لاتساير الاتجاه العالمي، أي إذا وضعت هذه الرواية في قالب معزول عن العالم.

اختبار للسرد الروائي لعام 1980 انطلاقاً من جائزتي بلانيتا الأولى والثانية

المغامرة في صعود

من بين اتجاهات السرد في مطلع الثمانينيات العودة إلى الواقعية والولع بالموضوعات التاريخية أو إعادة الخلق الفانتازي من خلال أزمنة وأحداث ماضية، وبناء الحكايات على أساس أحداث ووقائع قريبة زمنياً انطلاقاً من توثيق على نسق التحقيق الصحفي أو السينمائي الجيد، ورواية المغامرات. وقد يفيد تناول جائزتي بلانيتا الأولى والثانية لعام 1980 في استشراف الطرق التي سلكتها الرواية في ذلك الوقت. بينما اتجه خط طليعي في العقدين السابقين إلى تحويل الرواية إلى "فن للكتابة" أو لعبة لفظية للتعبير من خلالها عن العالم الخيالي لدى الروائي.

ظهرت رواية بولابروننت التي نالت جائزة بلانيتا لعام 1980 لتمثل عملاً مضاداً ومقابلاً لهذا الاتجاه. وأنطونيو لاريتا، مؤلف رواية بولابروننت، من أوجواي وحاصل على الجنسية الإسبانية، وإلى تلك اللحظة لم يكن قد نشر أية رواية، وهو يسلك طريقاً مختلفاً تماماً من خلال بعض الصور الجديدة: غويا يضع مساحيق تجميل لدوقة ألبا في ورشته، دوقة ألبا تشعل النيران في قصرها وسط حفل ساهر، الكونت غودوي هرمياً ومقعداً وفقيراً ومنسياً في منفاه في باريس. إنه يستخدم البنية والتاريخ والأسطورة كعناصر بنائية لعمله.

رواية بولابروننت

إذا اعتبرنا أن اصطلاح "تاريخي" يعني الوفاء وتذكر الأحداث السابقة زمنياً، فإن رواية بولابروننت ليست رواية تاريخية بالرغم من أنها من الناحية البنيوية تركز على تخيل "مذكرات موجزة" لغودوي بعدد حدث تاريخي: الموت المفاجيء لدوقة ألبا الثالثة عشرة، في يوليو من عام 1802، وماركيز بينيادوليدا الذي ينحدر من نسله "أمير لابات" الذي عثر على "المخطوطة" عام 1937، فالمؤلف في هذه الرواية يخضع الحقائق والوثائق إلى تقييم تاريخي، من خلال ملحوظات تتضمنها مقدمة

لـ"المذكرات الموجزة" بعد أن مر على كتابتها قرن من الزمان.

إن البنية المكونة لـ"المذكرات الموجزة" والسرية لدون مانويل غودوى هي المفتاح الأول لقراءة رواية بولابروننت. وفي "تنبيه إلى القارئ" يعلق غودوى عن الهدف من المذكرات، وهو إلقاء الضوء على الظروف التي أحاطت بحادث وفاة أو ببعض الأحداث التي لم تكن واضحة في وقتها للناس من خلال شهادته الشخصية كشاهد على تلك الأحداث. ويستمر غودوى في تفسيره بلغة سهلة وبسيطة وتلقائية، بصورة تتناسب مع كونه شاهداً ودليلاً على الأحداث، وتختلف عن الأسلوب البلاغي الذي كتب به "مذكراته" التي سبقت هذه المذكرات الموجزة" والتي كانت تهدف إلى المطالبة باستعادة الحكم الرشيد لكارلوس الرابع وزوجته ماريا لويسا.

العملية التركيبية، عنصر هام

ولكن الفن واللغة الجيدة في هذه الرواية لا يكمنان في بنائها اللغوي، والذي جاء منطقاً وغير متقن بسبب الحشر المستمر لكلمات ذات أصل فرنسي في البناء النحوي للرواية، وإنما هذه الإجادة تكمن في ترتيب الأحداث، وطريقة دمجها وصهرها في الرواية والدور الذي يلعبه كل جزء من أجزاء الحكاية، وذلك ليخدم الجانب الخيالي الذي تعني به جائزة بلانيتا لعام 1980.

هكذا يبدأ الفصل الأول الذي يشير إلى المرحلة الذي أصبح فيه غودوى هرماً ومنسياً في روما، نوفمبر 1824، كذريعة لتقدم رسالة لغودوى تلعب دوراً أساسياً وحاسماً في أحداث الرواية والمضمون البنائي لها، الذي ليس سوى أحداث درامية مختلفة الشخصيات الرئيسية في الرواية، وهما غودوى وغويا والدوقة وكونتيسة شينتشنون. إن "تقرير وزارة الداخلية" الذي صدر في أعقاب الأحداث متضمناً مجموعة من الاستجابات التي ترسم في خلفياتها الأوجه المختلفة لشخصية الدوقة والملابس التي تحيط بها، يكمل في بولابروننت جو الغموض الذي يحيط بموت كايتانا (دوقة ألبا)، وذلك من خلال فن التلميح والإجابات الغريبة والغامضة، وهي سمات تسيطر على الحوارات وتتم عن أن لاريتا مؤلف سينمائي ومسرحي.

دور الأسطورة

إن الغموض المسيطر على الرواية يعتمد في الأساس استخدام الأسطورة، وهو الدور الذي

تلعبه إحدى نزوات غويا: بولابروننت، والإشارات المتكررة إلى شيء محدد والإصرار على وجوده جعله رمزاً هاماً في الرواية، ألا وهو الكوب الذي يحمله شخص غامض نكتشفه في نهاية الرواية. أما بصدد الخرافة فإن غويا، في قلبه للأحداث، يفسر تقلب لوحته على أنها هروب من الجو التراجيدي الذي ماتت فيه اللوحة، والكاردينال دون لويس دي بوربون يتذكر بولابروننت كصورة لروح أخته الكونتيسة ممزقة بين تخليق الفراشات في طفولتها والوحوش التي أدخلها غودوي في حياتها.

في كلتا الحالتين تستخدم الأسطورة كعنصر هام في القطبين اللذين يدعمان الحبكة الدرامية في الرواية، الضحية - اللوحة التي تناولت طعاماً مسموماً أعد لشخص آخر - وجلادتها - الماركية - التي تجسد أسطورة "نميس" في انكشافها وفي انتقامها الشخصي الخطأ.

ويبدو أن لاريتا تناول في النهاية فكرة "الإنسان غير المعصوم من الخطأ" وهي العبارة اللاتينية التي تصدر الكتاب وتعبّر عن روح الدعابة السائدة فيه. ولكن لوحة غويا، من حيث الأسطورة، تبلغ مستوى دلاليّاً ثالثاً، وهو أن يكشف للقارئ أن هذه الرواية قبل كل شيء ليست سوى عالم خيالي وعمل أدبي بحث. فبناؤها وأسطورها وتاريخها ما هي إلا ذرائع لنسج لعبة خيالية يقدمها متحدث، ألا وهو لاريتا.

إن الذكاء في نهاية الأمر هو قائد القصة وحركتها، بالرغم من أنه يختبئ بين أصوات الرواية المتعددة والمختلفة والوهمية في ذات الوقت التي تتولى مهمة الكلمة في هذه الرواية.

رواية خوان بينيت الغريبة

إذا كانت جائزة بلانيتا الأولى لعام 1980 قد نالها اسم جديد في عالم الرواية عن أول عمل روائي له، فإن الجائزة الثانية حصل عليها أيضاً كاتب آخر من أهم الكتاب المجددين في الرواية الحديثة. والقول بأن خوان بينيت قد كتب رواية مختلفة تماماً عن بقية رواياته التي قدمها حتى ذلك الحين يعتبر نقطة انطلاق لمقاربة رواية رياح الجريمة التي فازت بالجائزة الثانية.

يكمن الاختلاف في أسلوبه الواقعي وفي الأهمية التي يوليها للغموض وفي تمسك شخصيات الرواية بالعادات والتقاليد، ومن ثم تحوله من روائي منغلّق ومحدود القراء إلى روائي أكثر انفتاحاً وعريض الجماهيرية. ومع ذلك فإن البساطة الظاهرة على العمل لا تكمن في النتائج النهائية

للكتابة بقدر ما تكمن في الطرح الذي تقدمه. وهذا يتطلب حضوراً مستمراً لخوان بينيت الذي نعرفه ولكن في نص من نوع مغاير؛ فباستثناء بعض المفردات المتكلفة والبناء النحوى المعقد، فإنه من سمات كتابة بينيت المستوى اللغوى المتميز، ومسرح الأحداث، مدينة "ريخيون" وأراضى الشمال الغربى الإسباني، بين إقليمى ليون وأشتوريس، وظهور شخوص عاشت في روايات أخرى، فضلاً عن كونه الدلالى، عالم مترع بالعنف، ضحية التخلف، غارق في التدهور الأخلاقى.

بناء الرواية

تنطلق رواية رياح الجريمة من وصف لحدثين مختلفين، الأول ظهور ميت مجهول في قرية في مدينة ريخيون، والثاني هروب مجنديين كانا يؤديان الخدمة العسكرية في حصن سان مامود شبه الحرب، وهو مكان يعرف إلى الآن باسم ريخيون ويرمز للحصن عندما يتحول إلى سجن كالذى حدث في فترة "السلام المنذر بالحرب" التى أعقبت الحرب الأهلية، وذلك من وجهة نظر الكاتب الشخصية؛ فكلا الحدثين، أى الجريمة والهروب أحدث تغييراً كبيراً في الحياة الروتينية التى كان يعيشها الناس، فيعيشون لبضعة أسابيع جملة من المشاعر والانفعالات الجديدة ثم يعودون مرة أخرى إلى اللامبالاة والملل اللذين اعتادوهما. أما المؤامرة التى تنطوي عليها الرواية فتبلغ الذروة في نهاية العمل، فهى مكتوبة على شكل حكايات متفرقة تحتوى على فقرات تعود بالزمن والأحداث إلى السوراء.

شخصيات وعالم من المعانى

إن الشخصيات العديدة في الرواية يمكن أن تنحصر في عدد قليل من الشخصيات التى تسهم في إبراز المعنى، فالقائد هدين، أكثر شخصيات الرواية تفرداً أو ذاتية، هو الذى يدعم الهيكل الفكرى في الرواية، فهو إنسان يتقبل النظام العام ويعشق العمل والنشاط ولكنه في النهاية يقع ضحية لهذا النظام. والفلاح أمارو مستعد للانتقام لجريمة ضد الشرف، ولكن سبيله الوحيد إلى ذلك هو العنف الذى تفرضه ظروف التخلف والعزلة التى كان يعيشها المجتمع الريفى خلال قرون كثيرة. أما فايون الذى ينهض بدور البطولة خلال أكثر الفصول تشويقاً وتسلياً، فشخصيته متمردة على النظام

ولكنه أيضا يسقط مهزوما بسبب الفساد الذى اجتاحت كل شىء، فيتحول إلى شخصية تافهة لا مبالية بعد أن كان شخصية مقدامة وجماهيرية.

أما الشخصيتان النسائيتان، لا تكون ولا تشيكي، فهما عنصر مساعد في الرواية، فهما اللتان تنصبان الفخ للقائد وبهذا تعجلان بنهاية المؤامرة. كما أن العاطفة والغريزة هما العنصران الوحيدان المكونان لشخصيتيهما، وهما أيضا ملمحان مصاحبان لأغلب شخصيات الرواية. إن استثناء قيناثيا من بين الشخصيات النسائية يرجع إلى ذلك المناخ الغامض الذى تتحرك فيه حكايات بينيت الأخرى المكتوبة بأساليب جمالية.

سعود في صفحات تالية إلى خوان بينيت، الروائي الذى لا غنى عنه في مشهد الرواية الإسبانية منذ أن نشر سعود إلى ريخون في 1967. ويشير ديفيد ك. هرزبرجر إلى أنه "أحد الخيارات الجديدة في الرواية الإسبانية". وهو كأحد كتاب المرحلة الثانية من الرواية الملتزمة يؤكد هذا الالتزام - كما تقول بيلار بالومو - من خلال مجرى مجدد لواقعية جدلية وبنية روائية أميل إلى الأسطورة.

كلمة أخيرة

تبرز رواية بولابروننت تأثير السينما وتقنيات القص المسموع والمرئي في الفن السردي، وانفتاح السرد الروائي الإسباني يوما بعد يوم على عالم الخيال الذى كان في الخمسينيات محصورا في الواقعية الجديدة. كما أن حضور خوان بينيت على الساحة الأدبية ولو حتى بروايته التى تنطوى على معظم التجديد عنده بدءا من رواية سعود إلى ريخون يثبت أن الحقبين الزمنيين الأخيرتين لفننا الروائى مفتوحتان على عالم الأسطورة والرمز، بالرغم من أن الأسطورة عند بينيت لاتعنى البقاء للإنسان كما كتب سبيريس Spires وأنها تؤكد الوجود الشبحى لعالم الرواية.

المغامرة في صعود: بريد اسطنبول، لألفونسو جروسو

بريد اسطنبول، لألفونسو جروسو، رواية رفيعة المستوى من روايات المغامرة والمؤامرات، فالحركة والغموض والجاسوسية هي العناصر الثلاثة التى تشد انتباه القارئ إليها وتدرجها مدرج "أكثر الكتب مبيعا"، فكاتبها من أكبر وأشهر الروائيين في محفل الرواية الإسبانية.

عرف ألفونسو جروسو برواية الخندق (1961)، واحدة من أفضل الروايات الاجتماعية التي ظهرت بعد الحرب الأهلية الإسبانية. وفي هذا الصدد، نذكر روايات أخرى له منها سماء وعرة الزرقعة (1962)، ورأس ثلجي (1963)، والطرطور. وإذا كان ألفونسو جروسو، ابتداء من روايته إينيس على وشك الوصول (1968)، اندرج في التيارات التجريبية والباروكية الحديثة في الرواية، ونال مكانة هامة في هذا الاتجاه الجديد عن روايته زخرف الكرسي (1970)، ومايو المزههر (1973)، فإن رواية بريد اسطنبول تندرج تحت طائفة العودة التي قام بها روائيون عالميون كبار إلى رواية الحركة التي كانت، تاريخياً، إلى جانب "الرواية البيزنطية"، أول صورة من صور هذا الجنس الأدبي الفرعي. ومع ذلك فإن هذه العودة انطلقت من خلال مرتكزات حققتها الرواية على مر العصور، وخاصة في الفترة الحالية. فإذا كانت الرواية في الفترة السابقة مباشرة قد حولت الفن الروائي إلى عرض لأزمة العالم والإنسان، فإن الرواية الآن تبحث - كما حدث على فترات أخرى من التاريخ - إما عن سبيل للهروب والمرواغة إزاء استحالة إيجاد أدنى حل لأزمة القيم التي نعيشها الآن أو عن محاولة للتصالح مع جمهور القراء العريض الذي ابتعدت عنه الرواية عندما سلكت طريق التجريب في تقنياتها ولغتها.

وجروسو ينضم بهذا الكتاب إلى الرواج الذي حققته رواية المغامرات في أوروبا، ابتداء من أواخر السبعينيات وإلى أواخر الثمانينيات. وعلى الرغم من أن هذه الرواية تنتمي إلى اتجاه مختلف عن بقية رواياته إلا أن كاتبها وفي لنفسه، من حيث دقة التركيب والخيال والتعبيرات الفنية، بمعنى أنه أعطى للفن الروائي حقه الكامل في هذا الكتاب.

تقدم هذه الرواية نوعين من الكتابة وحكايتين تسيران بالحبكة والغموض نحو نفس النهاية، وفي الحالتين تكون نهاية غير متوقعة. الحكاية الأولى وهي الأكثر اختصاراً وتميزاً من ناحية الطباعة لاستخدامها الخط المائل، تتناول قصة الغواصة رقم U2337 المنتمة إلى الأسطول الألماني الحربي، والتي غرقت سنة 1944 في مياه البحر المتوسط وعلى متنها قبيلة ذرية، هذه المعلومة الأخيرة تحمل معنى وغموضاً كبيراً عندما نربطها بالقصة القديمة للفن والثقافة في حوض البحر المتوسط، مهد الغرب، وبأسطورة السفن الأشباح. أما الحكاية الثانية، وهي الأساسية في الرواية، فهي آخر رحلة قامت بها السفينة الهولندية ليدن، بريد اسطنبول الأسطوري، التي انطلقت من

جنيف إلى أن راحت ضحية لانفجار غامض لم يكشف عنه في الميعة اليونانية.

الأهم من كل ذلك هو قدرة الكاتب على استخدام شفرات مختلفة ومتعددة، فالموضوعات المتسلسلة التي يحولها الكاتب إلى معلومات وبيانات معروفة لأي قارئ، مثل وجود شبكات تجسس عالمية تمولها جهات مالية ضخمة، والارتاع العربي-اليهودي والأزمة مع العرب بسبب البترول. أما الصور الخيالية التي تتركز في قصة الجواسيس فتجري أحداثها في أماكن ذات أصدااء قنية وثقافية متعددة: جنيف وسيراكوسا والإسكندرية والقاهرة، إلخ. وتقوم بدور البطولة فيها مخلوقات خيالية تخوض مغامرات عاطفية في جو يملؤه الرعب والغموض والموت. إن شخصيات ومشاهد هذه الرواية مبنية للدمج بين السطح الخارجي والسطح الداخلي للأحداث. لقد تمكن الفونسو جروسو من توظيف السمات المميزة لرواية الحركة وهي: استخدام أساليب السابقين في رسم موقف معين، والتوتر المتصاعد في أحداث الرواية، وأهمية التخطيط لنهاية الرواية. ويركز هذا العمل على الظروف المحركة للشخصيات أكثر من تركيزه على الشخصيات نفسها، والأماكن التي تدور فيها الرواية ضرورية لتصاعد أحداثها، أما الزمن الروائي فيغيب أو يظهر لخدمة الخاتمة.

ومع ذلك توجد في بريد اسطنبول عدة فجوات يتسرب منها الفن الوصفي أو العاطفة أو الأسلوب الغنائي التقليدي لتفيض فوق سطح الصرامة والجدية الذي يكسو رواية الحركة في سبيل تحقيق هدف جمالي.

صورة خوان غويتيسولو في الثمانينيات

إن رواية مقبرة (1980) للروائي البيرشالوني خوان غويتيسولو كالروايات التي سبقتها وبصفة خاصة ابتداءً من معالم هوية، التي تعنى خطوة جديدة نحو التحليل الوصفي الشخصي الخلاق الذي يخضع له البحث المزدوج عن هويته الشخصية وهوية وطنه، وهو عالم اليوم المحتضر في رواية مقبرة، بالإضافة إلى تجربة استعادة السرد الروائي فيها. وإذا كان البحث عن الانتماء من وجهة نظر غوثالو سوينخانو والنقد بصفة عامة هو المحور الذي تركز عليه أعمال خوان غويتيسولو منذ أن نشر ألعاب اليد (1954)، فإننا بقراءة روايته مقبرة نتذكر لامحالة الاتجاهات الثلاثة التي تظهر بوضوح في روايته معالم هوية، وهي: نقد ومهاجمة الخرافات التي كانت تسيطر على إسبانيا التقليدية والمقدسة، وتدمير الموروث البرجوازي والكاثوليكي من داخله، بالإضافة إلى اتباع الأساليب والتقنيات الجديدة للرواية المعاصرة.

المرحلة الأولى ، الكاتب في مرحلة التعلم

إن نتاج خوان غويتيسولو الأدبي الغزير -أكثر من خمسة عشر عملاً سردياً معظمها روايات وخمسة كتب منها مقالات- يمثل مرحلتين مختلفتين من حيث المضمون والأسلوب. المرحلة الأولى تشمل الأعمال التي صدرت له من عام 1954 إلى عام 1966، والتي ظهرت فيها معالم هوية، مرحلة يصفها النقاد، بناءً على تصريحات غويتيسولو نفسه، بأنها المرحلة الذاتية في أعماله وتنتمي إليها أول روايتين له وهما: ألعاب اليد (1954) وحداد في الجنة (1955)، وأعمال أخرى ذات منظور سياسي ثوري، تتمثل في ثلاثية عنوانها بعبارة لأنطونيو ماتشادو الغد الزائل، تشمل روايات: أعياد (1957) وسيرك (1957) وخمار (1958)، ونلاحظ في الأخيرة ميل الكاتب الشديد إلى الواقعية الموضوعية التي كان عليه معالجتها في كتب الرحلات التي ألفها وهي: حقول نيخار (1965) والغدير (1962) وكذلك في رواياته: الجزيرة (1961) ونهاية الحفلة (1962)، وفي مجلده القصصي "حتى نعيش هنا" (1965).

إن تطور غويتيسولو من الذاتية التي اتبعها في ألعاب الـيديين وحداد في اللجنة - حيث يتناوب فيهما الخيال والواقعية في سبيل إظهار التدمير الاجتماعي والإدانة والعنف والشباب المحبط القلق فضلاً عن الأفكار الوجودية التي تبحث عن تفسير لوجود الإنسان- نحو الموضوعية التي بنى عليها أعماله اللاحقة، علينا أن نلمسه في نفس الخط الذي كتب فيه غويتيسولو تأملاته النظرية التي جمعها في مجلده إشكاليات الرواية (1959) حيث يظهر فيها ميله الشديد إلى الرواية الاجتماعية مدافعاً عنها من خلال الدفاع عن كتاب من أمثال فوكنر وشتاينبك وبارونخا، وآخرين أكثر حداثة، من أمثال ثيلا وسانشث فيرلوسيو ولويس فرناندث سانتوس، أو بصفة عامة من خلال دفاعه عن الرواية السلوكية والموضوعية، معبراً عن أفكار تقترب من أفكار لوكاش وبريخت ونتالي ساروت وكلود-إيدموند ماجني. إنها مرحلة الواقعية عند غويتيسولو الذي حضر أول ندوة عالمية عن الرواية في فورمينتور (بجزيرة مايوركا) تلك الندوة التي هي تعبير عن الرواية الإسبانية في الخمسينيات والتي تتميز بهدفها الاجتماعي ونقد الواقع الإسباني.

برواية معالم هوية (1966) تبدأ مرحلة جديدة - تلك المرحلة التي تشتمل على روايات انتقام الكونت دون بليان (1970) وخوان بلا أرض (1975) ومقبرة (1980)، ومقالات "العربة الأخيرة" (1967) و"الأعمال الإنجليزية لخوسيه ماريلا بلانكو وايت" (1972) و"حرية، حرية، حرية" (1977) و"انشقاقات" (1988)؛ تلك المرحلة التي تعبر عن كاتب ناضج - فغويتيسولو اعترف بأنه كان لا يزال يتعلم في أعماله الأولى. هذه المرحلة من النضج يظهر فيها المحتوى والصياغات التعبيرية التي تتبعها الروايات المعاصرة، ومع ذلك فإن معالم هوية التي تدور أحداثها حول ألبارو هينديولا، إسباني قضى اثنين وثلاثين عاماً في المنفى وخلال إقامته لمدة ثلاثة أيام في مزرعة قريبة من برشلونة في عام 1963، يبحث عن هويته ووطنه من خلال صور عائلية ووثائق وقصاصات الصحف ومناقشات مع الأصدقاء. ونلاحظ في هذه الشخصية أن الكاتب يرسمها بملامح تتفق مع ملامح شخصيات رواياته السابقة، أي في المرحلة الأولى من كتاباته، بالإضافة إلى أنه يروي بعض المواقف والأزمات التي سبق أن أشار إليها في أعماله السابقة.

كل هذا يؤكد الدور الذي تلعبه الصنعة عند الكاتب، ففي روايته تتسم بأنها

اعتراف ذاتي لصوت الراوي نفسه يحتاج إلى تجميع نبرات القلب عند أصوات شخصياته في رواياته الأخرى حتى يقدم هذا الكاتب الهامشي الذي يدعى البارو مينديولا الدائم الاختلاف مع نفسه والحائر دائماً.

إن الملامح الفنية لهذا العمل، مثل تركيزه على الشخصيات الثانوية، مما يزيد من غموض شخصية البطل، والقفزات الزمنية من الماضي إلى الحاضر، وإدراجه لصدى أصوات شخصيات عامة وسط رواية فردية، يوضح أن بحث البطل عن هويته ليس بالضرورة مسألة فردية وإنما ظاهرة في تاريخ إسبانيا، أقربها إلينا هو بحث شباب ما بعد الحرب الأهلية المتمرد والثوري عن هويته، وهذا يعني أن هناك محاولة لإبراز موقف ناظم على المذاهب والقيم والعادات الموجودة في التراث الإسباني. وبناءً على هذا، فإن مينديولا وإسبانيا هما البطلان الحقيقيان في هذه الرواية.

وإذا كان الكاتب في هذه النظرة إلى إسبانيا قد استغل مواد وعناصر أعماله السابقة، كما فعل في رسمه لشخصية البطل، فإن موقفه في هذه الحالة مختلف، فهو يحاول على -حد قوله- استحضار الصورة القديمة وفي نفس الوقت اقتراح صورة جديدة لتحطيمها. فالذي يحطمه هو النظرة الرومنطيقية لإسبانيا 36 البطولية ليحل محلها واقع الخمسة والعشرين عاماً التالية، والذي يراه غويتسولو واقعاً جاحداً وتافهاً وغامضاً.

إن مقاطعة البطل لنفسه ولوطنه في رواية معالم هوية تنتهي برغبته في التوحيد مع المنبوذين المنفيين ورفض قيم الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها.

"الخيانة" في الفكر الأيديولوجي والكتابة

من هنا تنطلق رواية انتقام الكونت دون بليان التي تستغل الصورة الأسطورية لدون بليان، ذلك الخائن الذي فتح أبواب إسبانيا أمام الغزو العربي عام 711م، حتى ينتقم من الملك القوطي رودريغو. غويتسولو يستدعي الكونت الخائن من خلال الوصف التصاعدي لصوت الراوي، بهذا الوصف يبني كل التصورات حول إسبانيا التقليدية والمسيحية بدءاً بالملكين الكاثوليكين. يريد أن يطيح باللغة، أحد العناصر التي يؤسس عليها جيل 98 بحثه عن هويته القومية فيقول: نكي أنتهك الأسطورة والمذاهب والقيم كان لزاماً على أن أنتهك اللغة، أن أذيب كل ذلك جميعه في هجوم ضار واحد؛ وكاستلراك لهذا الرأي يشرط المطالبة بأسر داد العرب وثقافتهم كعامل أساسي.

وصوت الراوى يقدم فى ذات الوقت، فى لعبة من خلال النقد والفانتازيا، ثقافة جديدة لإسبانيا التى بالرغم من أنها تستند إلى الحقائق التى واجه بها المؤرخ الإسبانى أميريكو كاسترو الذين يمحذون ويعظمون المملكة القوطية، إلا أنها تشير فى الوقت نفسه إلى عنف الاعتداءات التى تعرضت لها العادات والثقافة المسيحية فى مناخ من الكوايس والهذيان. إن الثقافة الجديدة التى ينادى بها غويتيسولو تعتمد الرغبة والخيال الحر وعبادة الله. وفى المقابلة التى أجراها غويتيسولو مع خوليو أورتيغا نجد تفسيراً للدوافع الأساسية التى حثته على كتابة انتقام الكونت دون بليان: إن التأويل الأسطورى لتاريخ إسبانيا يسيطر على تفكيرى منذ أعوام. فمن الصعب أن أعيش فى مدينة مثل طنجة وأمامى الساحل الإسبانى دون أن أستدعى الصورة الأسطورية لدون بليان وأن أحلم بالحيانة العظمى التى هو بطلها. إن اشمزازى من القيم الرسمية فى وطنى قد بلغ بى حداً جعلنى لا أفكر سوى فى احتقارها وتخطيم رموزها.

من وجهة نظر التقنية الروائية، يتبنى العمل الذى يظهر فى صورة فوضوية غير منظمة إلى بناء بعيد كل البعد عن القواعد التى تسير عليها الروايات التقليدية. فالوحدات الثلاث التى تنظمها هذه الرواية -وصف يوم قضته الشخصية الرئيسية فى العمل، والتى تمثل أيضاً صوت الراوية، فى مكان واحد وهو مدينة طنجة، وحدث مرت به شخصية واحدة- هى التى تجعل المناجاة الذاتية عند البطل متماسكة، ذلك البطل الذى يستطيع أن يمحو إحداثيات المكان والزمان ليخلق أجواء أخرى، تركز على التواردات اللفظية وتكرار الجمل وتناوب الأساليب المختلفة للخطاب السردى. والأجزاء الأربعة المكونة للرواية وعلاقة كل منها بالآخر هى أيضاً عناصر بنائية تخدم المضمون على مدار العمل الذى يفقد واقعيته تدريجياً ليصبح أرضاً خصبة للخيال. أما العنف والسخرية فيظهرا فى هذه الرواية بصورة مبالغ فيها تشابه مع الصورة التى يظهر عليها جون جينيه أو الماركيز دى ساد وهو ما يعترف به غويتيسولو. ولكى نلخص ما قلناه، فإن انتقام الكونت دون بليان عمل تجب مقاربته من وجهة نظر فنية على أنه خطوة تقدمية فى الفن الروائى الإسبانى، ويحمل مضمونه ذروة العنف الذى يبلغه غويتيسولو فى نقده وتحليله للواقع الإسبانى.

من فن الكتابة إلى فن القول

مقبرة نص سردي ذو أسلوب أبسط من ناحية التركيب والمضمون، إذ يصبو

إلى أن يكون "حكاية حب" يحكيها في مشاهد مختلفة محاولاً، في نهاية القرن العشرين، إحياء التراث الأدبي الخطابي القديم الذي كان يتجهجه الشعراء الرواة، بهدف نقل لغة المشافهة إلى لغة مكتوبة. فالرواية هنا خطاب إلقائي في قطع شعرية وموسيقية مختلفة، تنشأ الحرية من خلال قصة حب بين كائنين هامشين: "الملاك الشهيد" المطرود من العالم السلفى الذى يعبر عن أى مجتمع منمسلك بقيم وقواعد سواء كانت أخلاقية أو سياسية أو دينية، كما يظهر فيها بوضوح انتقاد وصاية الكنيسة على الناس، فضلاً عن انتقاده للعالم الذى أصبح فردوساً للمجتمع الاستهلاكي. والعاشق بدوره كائن آخر مهمش، مسلم منبوذ، نوع من الطيور المخيفة التى تثير الرعب عند مرورها بالمدينة بأرجل عارية وسروال ممزق و"بكوات ضوء مرتجلة" أعلى ركبتيه، والصفة الوحيدة التى تميزه هى قدرته الجنسية الفائقة.

هذه الرواية المنقسمة إلى أربعة عشر فصلاً، تحطم الوحدات الثلاث التى ميزت الروايتين السابقتين، فكل فصل تدور أحداثه في مشهد مختلف ويحكى قصة مختلفة. الفصل الأول يحكى قصة المتشرد الذى أثار الذعر بين المواطنين، ذلك العربي المنبوذ الذى هام على وجهه في شوارع باريس. ومع ذلك فالفصل الثانى "راديسو الحرية" هو الصوت المشجع للمجتمع الاستهلاكي بكل مذاهبه وخرافاته، فكل جزء ينقسم إليه الفصل يمثل جنة من جنات عالم اليوم من خلال السخرية اللاذعة التى يجيد غويتيسولو توظيفها وتنطوى على نقد شديد. فى الفصل الثالث يظهر صوت الملاك الشهيد الذى يروى بضمير المتكلم قصة حياته داخل الفكر المتحمس للبيروقراطية السماوية -وهنا يطيح الكاتب بكل ما يتعلق بالدين- كما يروى الملاك قصة هروبه الصعب إلى العالم العربى وإلى الحرية الجنسية متجنباً أى مبدأ دينى أو أخلاقى. أما بقية الشخصيات فتتحرك فى إطار الإشادة بالعالم الإسلامى وتعظيمه أو النقد المهدم للحضارة الغربية.

ولكن كلا الإطارين ينطوي على قصة الحب التى تبلغ ذروتها عند اللقاء داخل بحارى مدن الولايات المتحدة بين الملاك الشهيد والمنبوذ العربى بعد أن بلغهما الشيب، ولكنهما مازالا قادرين على إقامة احتفال يجمع فى صورة تراجيدية أطرافاً متناقضة مثل الحب-الدمار-الموت والحرية. عنوان هذا الفصل ساخر يحمل اسمين لهما أصداء كلاسيكية عميقة وهما: "الويسا وايلاردو" وهذا يعنى هجوماً على ثقافة وموضوع -موضوع الحب- الذى ينطوى على لمحات إنسانية. وتتجلى هنا موهبة

غويتيسولو ككاتب مجيد ومجدد في الأساليب والأدوات السردية البعيدة عن التقليدية، في مرتبة أعلى من حيث الجمال والاكتمال.

لا يتبقى لنا سوى الإشارة إلى ما يمثل من وجهة نظرنا خطوة إلى الأمام في مجال التقنية الروائية التي تتضح بجلاء في الفصل قبل الأخير من هذه الرواية، حيث يشار إلى إمكانات السرد -وفي هذه الحالة الخطاب على وجه التحديد- وهو ما يعتبر انجازاً جديداً يتضح على نحو أكبر في الفصل التالي الذي يحمل عنوان "قراءة المكان". في هذا الفصل يربط بين المكان -المدينة الإسلامية وترمز هنا إلى الحريّة- وحرية الكتابة التي يمثلها في الرواية الشاعر العربي في رأي غويتيسولو. وتشهد على هذين الارتباطين الفقرة التي يختتم بها الرواية وتشرح كيف يطوع المؤلف الحكاية لخياله وحرية عندما يعتبرها إمكانات لا نهائية للعب ابتداء من المكان الفارغ، ومشهد محجوب، وصفوف خيام مغلقة...، قراءة "طرس"، وهي صحيفة تمحى كل يوم وتعاد كتابتها على مدار السنين: هذه الصحيفة تتم عن مجموعة علامات غير واضحة لرسالة غير مؤكدة، كل هذا يمثل إمكانات لا نهائية للعب والابتكار ابتداء من المكان الفارغ، حلقة كيّفة، صمت أسود يكسو الأوراق وهي ما زالت بيضاء لم يخط عليها شيء.

في يناير من عام 1988 نشر غويتيسولو رواية فضائل الطائر الوحيد، وفي الفترة التي تتوسط تاريخ نشره لهذه الرواية ورواية مقبرة قام بكتابة سيرته الذاتية وهو نتاج أرى أنه يساوق الاتجاهات الجديدة للفن الروائي. إن فضائل الطائر الوحيد رواية صعبة القراءة. فيها يهاجم وينتقد شعر المتصوف الإسباني الأشهر سان خوان دي لا كروث، فانتقاده موجه إلى من يعتقدهم شموليين من خلال السخرية والتهمك اللذين يميزان غويتيسولو.

خوسيه مارييا غيلبيثو وخوسيه مانويل كبايرو بونالد

خوسيه مارييا غيلبيثو: جائزة النقد لعام 1981 عن رواية *قمر القمر*

اشتهر خوسيه مارييا غيلبيثو عام 1968 عند نشره رواية *الزئبق* التي تنتمي إلى حركة التجديد في ذلك الوقت، مثلها في ذلك مثل روايات *ستعود إلى ريغيون* (1966) *لخوان بينيت*، و*معالم هوية* (1966) *لخوان غويتيسولو*، وفي *حجاب سفر* *التكوين* (1967) *لسانشيت اسيسو*، وأعمال أخرى لآخرين كثيرين أرسلوا نسوة الحركة التي أطلق عليها في الحال مصطلح "الرواية التحريرية"، وعناصرها الأساسية هي الأدوات الفنية الحديثة مثل المناجاة الذاتية عند جويس، والزمن الداخلي لبروست، والمنظور والبناء القائم على عدة مستويات، واتباع وسائل الرواية الجديدة الفرنسية، واستخدام الأسطورة والتجريب في اللغة.

كتب أولى رواياته وهو في الثالثة والعشرين، ويدي إعجابه الشديد برواية *زمن الصمت* *للويس مارتين سانتوس*. استقبلت أولى رواياته بحفاوة بالغة، إذ بشرت بميلاد كاتب معد ثقافياً وملم بالكتابة الحديثة المجددة في إسبانيا في ذلك الوقت، وبرياح التجديد على جانبي المحيط الأطلنطي. ويدعم هذا التكوين الثقافي ميله لخوض تحارب جديدة في رواياته وفي مستواها اللغوي وتخضع هذه التحارب إلى تفكيك البناء الروائي الذي يؤكد نزعة النقدية وهو ما نلاحظه في روايته *الزئبق*. وبعد عام من نشر هذه الرواية، ظهرت له رواية *قناع*، ولكنها لم تضاف أي جديد لروايته الأولى وإنما أظهرت، لسوء الحظ، عيوباً في أسلوبه. وبعد توقف دام سبع سنوات ظهرت له رواية *مسافر من وراء البحار*. وهي إلى جانب رواية *الليل في المنزل* (1977) تمثل طفرة جديدة مقارنة بأعماله السابقة، ويبحث فيها عن صيغ تعبيرية جديدة. حصل غيلبيثو على جائزة النقد عام 1981 عن روايته *قمر القمر* التي تنأى به عن الرواية التحريرية ليقدّم حكاية من صنع خياله تعبر عن الواقع بوضوح، ويمزج ذلك في أسلوب يجمع بين لغات أدبية مختلفة من خلال الأجزاء الخمسة المكونة للرواية. وينبع التماسك في هذه الرواية من عنصرين: قصة حب حزينة تعتمد أدوات فنية جديدة،

ولكنها في ذات الوقت مليئة بالنسب الكلاسيكية -أركيلكوس وبروبرثيو- مثل موضوع سمو الحب أو انتهائه بالموت. أما العنصر الثاني فهو إعادة خلق عن طريق الخيال والأسلوب التحليلي الواضح للتجربة التي عاشها شباب الخمسينيات الذين يحاولون البحث عن هويتهم انطلاقاً من إحساسهم بالفوضى والحيرة اللتين يصيب بهما المجتمع كل من يعيش فيه. لكن هذا التماسك لن يتضح للقارئ إلا في الفصل الأخير. فـ"عين الثعبان" فصل يربط رؤية الكاتب بالجزء الأول من الرواية الذي يعتبر قصة خيالية يتلخص فيها المعنى الرمزي والكلّي للعمل، كما يتعكس أيضاً من خلال العنف والدعابة والنقد -حيث تظهر الحدود الفاصلة بين الواقع والأسطورة-.

أما الجزء الثاني من العمل فيتناول قصة مباشرة لمغامرة طفولية ويعبر في نهايته عن تمرد الشخصية الرئيسية التي سوف تروى على لسانها قصة حب مستحيلة وعزلة -في الجزء الثالث-، وفي الجزء الرابع الذي يحمل عنوان "نساء في حياتي" سيخبرنا بأهم الأحداث التي مرت في حياته العاطفية. وتعبّر الفوضى وتفكك الشخصية اللذان يعاني منهما البطل، وينعكسان من خلال عدم ثبات أساليب المرد، فأحياناً الأسلوب محبط بائس وأحياناً أخرى مستهتر وخليع، يعبران عن حكمه على المجتمع الإسباني خلال الأعوام التي تجري فيها الأحداث. ومن ناحية أخرى، تساهم الشخصيات النسائية: عشيقاته -كارمن، وإيريني، وتيريسا، حبه الكبير والمستحيل- وزوجته ديليا وأمه، في إلقاء الضوء على بحثه عن هويته والمنظور الذي يرى من خلاله الإنسان المعاصر المسؤوليات التي تتحملها المرأة في الحب.

يوحى عنوان فخر القمر بجو رحيب من الغموض والأسطورة تتحرك فيه هذه الرواية التي تعكس لغز الوجود الإنساني الذي يظهر في صورة تراجيدية وفوضوية وغير متزنة. ولكن على الرغم من ذلك، قدم الكاتب هذه الصورة السلبية في شكل جميل ومتناسق بأدواته الفنية والأدبية المتميزة.

وللرواية التقليدية نصيب في أعماله، فكب المنتظر وهو يقول: أكتب التقليدي طالما فهم اللفظ بمعناه الصحيح. ولا يلجأ غيلبتشو في الرواية التقليدية إلى إعادة صياغات مستهلكة ومكررة، بل إن هذه الصياغات تعالج بحساسية روائية حديثة وبوعي بمفهوم تطور هذا الجنس الأدبي. في المنتظر، يحاول الكاتب أن يحكي بداية حياة شاب مراهق وما تحمله هذه المرحلة السنية من غموض وجمال وعنف وتجارب.

وهذه الرواية بما تحمله من عناصر رمزية -فالبطل ابن النهار يترلق إلى أبناء الليل وحياتهم- كتبت بأسلوب التناوب: ضمير المتكلم، وهو صوت البطل، يتناوب مع ضمير الغائب الذي يضطلع بوصف الانطباعات والأفكار التي لم تذكر في سياق الأحداث عندما كان الصوت الراوي هو البطل في ضمير المتكلم، تماماً كما يحدث في الرواية النفسية التقليدية. فالمعنى الكلي للرواية يركز على فقرة المقدمة التي تشير إلى حكاية متخيلة وفي ذات الوقت تنقد المجتمع خلال أعوام ما بعد الحرب الأهلية.

والنظرة هي العمل الروائي السابع لغيلبتشو وقوامه 132 صفحة فقط موزعة على أربعة فصول قصيرة لتحكي عذاب ليلة وقعت فيها جريمة من وحى خيال الكاتب، رواية تتكاثف فيها لغة الرموز التي اعتادها القارئ في غيلبتشو، تبرز أهم الموضوعات والالتفاتات والانتقادات التي حملتها أعماله الأخرى. فبدءاً من عنوانها: النظرة -وكأنها عين الاتهام-، تذكرنا بروايتيه المنتظر -حيث يرشق نظر الثعبان نحو عين البطل- فهي نظرة واسعة شاملة تحيط بالمعانى انطلاقاً من الحاضر؛ حتى الوجود الرمزي لليل الذي تجري فيه أحداث الرواية ليس إلا فضاء يضيق الخناق على البطل عندما يكشف عن الجذور الخفية لجريمته. ويخلق غيلبتشو جو التوتر في الرواية من خلال الراوي الذي يعبر عنه ضمير الغائب الذي، كالنظرة، يكشف الجريمة وجميع تفاصيلها الدقيقة -وهنا تسيطر حاستا النظر واللمس على الموقف- وتشير هذه التفاصيل، عن طريق توارد الأفكار، إلى أجزاء رمزية وهامة من ماضي البطل والمرأة الضحية.

والهروب من مكان الجريمة في ذلك الفجر هو أيضاً هروب رمزي، فالبطل يسلك طريقاً ليلياً ليعود إلى نفس الطريق حيث الظلمة والسكون المخيمين على الليل والمزل. وتحتوي هذه الرواية العديد من الصياغات الشعرية من خلال التراكيب الرمزية التي يشير إليها الراوي في ضمير الغائب والمعاني المتعددة التي تحملها هذه الرموز، كل ذلك في صورة مبسطة ظاهرياً وتنطوي على قراءات متعددة ومختلفة. وإظهار التكثيف في الضمائر الذي اعتدناه في المناجاة الذاتية منذ أن تحول جنس الرواية إلى استقصاء حول الطبيعة البشرية، نجده قد تحقق في هذه الرواية بأسلوب آخر وهو استخدام بعد روائي قادر على التوغل الفجائي في ضمير البطل من خلال أسلوب مؤثر وصادق. برواية النظرة يؤكد خوسيه ماري غيلبتشو نجاحه وحضوره في مشهد الرواية الإسبانية الراهنة.

رسوخ قدم مانويل كبايرو بونالد في عالم الرواية: بدءاً من "أجاتا، عين القط" إلى "طوال الليل يسمعون مرور الطيور"

جاء حصول رواية طوال الليل يسمعون مرور الطيور على جائزة أتنيوم أشيلية عام 1981 ليكمل الخط الذي بدأه مؤلفها برواية أجاتا، عين القط. وأقصد هنا إلى أنه بعد أسلوب الواقعية والتطور البطيء للأحداث في روايته يومان من شهر سبتمبر المنشورة عام 1962، تأتي أجاتا، عين القط (1974) وطوال الليل يسمعون مرور الطيور لتسلكا ذلك الاتجاه الذي يستخدم الرمز واللاواقع أو كل ما هو خيالي أو غير معقول ليوجه من خلاله نقداً للواقع الاجتماعي التاريخي لبلدنا وهو ما ينبض دائماً في كتابات كبايرو بونالد.

يسهم التاريخ والأسطورة في الرواية التي نحن بصددتها الآن، هذان العنصران المنسريان - عبر الإحساس الحاد بمرور الزمن، الضارب بجنوره في أعماق الوجودية، الملمح الأساسي في أعماله الشعرية - يسهمان في معنى ومضمون القصة، تفكك أسرة إنجليزية تقيم بقادس، المدينة التي كانت منذ حوالى قرن مركزاً تجارياً وبحرياً. والقصة: قادس في زمن آخر، هي فقط رمز يشير إلى انحلال آخر، انحلال الزمن الحاضر الذي يحكم عليه الكاتب بأنه زمن فاسد لا يمكن احتمالته، وذلك من خلال تقنياته التي استخدمها في الرواية. لقد قدم مجموعة من اللوحات هي، من الناحية الظاهرية، واقعية - بينما من داخلها انداحت كل الجذور الفاصلة بين ما هو واقع وما هو إما ذكرى أو حلم أو هاجس أو شيء غامض - هذه اللوحات تضيف التفكك الذي وصلت إليه عائلة ليستون في مجتمع قادس. تشتمل الرواية على ثلاثة أجزاء، وهي من خلال القفزات الزمنية تتبع نظام الرواية -النهر؛ الجزء الأول يحكى وصول الانجليز وأسرتهم واتصالاته بعائلات الطبقتين اللتين كان دائماً في مواجهة معهما: الأولى طبقة الأقباء والقادرين في مجال الميناء وكل ما يختص بها من أعمال وممتلكات، والثانية طبقة الذين يعانون من بناء اجتماعي ظالم ومستبد وجاثم على ضلورهم منذ قرنين. ويتناول الجزء الثاني موت ليستون، محققاً بالطبقة الاجتماعية المحيطة به. أما الجزء الثالث فيشير إلى دمار وسقوط أبنائه ونساء أصدقائهم المزعومين. كل ذلك يصفه الكاتب من خلال أزمة الأخلاق والعنف والجنس في مجتمع ملئ بالآفات والمساوي.

وما يخلفه هذا العمل في نفس القارئ من إحساس بالتفكك الروائي يسهم ولا ريب في بنائه وفي المعنى الذي يعكسه العالم الذي تدور فيه أحداث العمل، وفي المجتمع الإسباني وريث تاريخ هو في رأي كبايرو بونالد تاريخ زائف يرمز إليه هنا بمدينة قادس وبلحظة تاريخية بعينها. وقد يثير ذلك تساؤلا لدى الناقد حول عدم قدرة الروائي على بناء الحكاية والشخص على درجة أكبر من الصدق يتطلبها هذا الجنس الأدبي وكذا الموازنة الكنائية المطروحة.

مشهد الأدب في عام 1981

المتميزون

يتميز هذا العام الأدبي بصدور ثلاث روايات لكتاب إسبان: جزيرة زهور الياسنت المقطوفة لغوثالو تورنتي بايستر ونظرية المعرفة للويس غويتيسولو و قمر القمر لحوسيه ماريا غيلبثو. ويعترض أية إحالة الرواية الإسبانية المكتوبة والمطبوعة في إسبانيا من عام 1980 إلى 1981 العديد من الصعاب والمشكلات. فالمعايير التي لا تحيد للناقد عن الالتزام بها غير دقيقة حتماً لغياب المنظور الزمني، فهناك تخوف من أن يغفل عن عمل أدبي لم يصل إلى يده لعدم ذبوعه وانتشاره، فموجة الرواية التي حققت أكبر مبيعات تفرض نفسها عليه.

اختار تورنتي بايستر النجاح عن طريق الفانتازيا بكتابته رسالة حب رقيقة يعكس فيها الأستاذ المتقاعد، وهو في هذه اللحظة تورنتي نفسه، روح المزحة الواضحة انطلاقاً من تمكنه من حرقته ككاتب، فيترع الرواية بالخيال والسخرية اللذين اكتسبهما خلال سنوات عمله الثقافي وخبراته البشرية. [راجع دراسة أعمال تورنتي بايستر في هذا المجلد].

أما لويس غويتيسولو الجدير بدراسة واسعة وعميقة، لذا فمن الصعب أن نجمل مقارنته في هذا الحيز المقتضب، فله العديد من الأعمال آخرها سلسلة تضاد التي دشنها برواية عد (1975) وأتبعها برواية خضرة مايو حتى البحر (1975) وغضب أخيل (1979). وهو من الجيل الذي يعقب جيل تورنتي بايستر، ويتميز بوضوح وغنى أسلوبه، ويفرغ في المادة الروائية خبرته وفنون الكتابة والقراءة في محاولة للجمع بين الهوية الشخصية والإبداع الفني. أما خوسيه ماريا غيلبثو، في رواية قمر القمر فيتعدى حدود التجربة، حيث يبلغ الجمع بين الأسطورة والواقع والخيال أعلى مستوى من التوازن والتناسق.

حضور روائيين متميزين

في رواية بريد إسطنبول، يتجه ألفونسو جروسو رواية المغامرات التي ارتفع شأنها هذه الأيام. كما نشر أيضاً رواية ورود إلى ماريا (1981) في نفس الوقت الذي ظهرت فيه رواية فرناندو سباتير كارونتي ينتظر التي لم تنل نجاحاً نقدياً لرداءتها، وهذا لا يعني أنها لم تحقق نجاحاً بين جمهور القراء، فهي تدرج في قائمة الروايات التي حققت أكبر مبيعات خلال بضعة أسابيع.

وثمة روائي آخر ينتمي إلى اتجاه الرواية التجريبية من خلال سلسلة "الأسفار الخمسة" بالرغم من أنه يقدم حالياً أعمالاً تختلف كثيراً عما سبق، مثل عاشت القرية. إنه خيرمان سانثيث اسبيسو، وهذه الرواية الأخيرة نقد لتاريخ إسبانيا منتهجاً أسلوب بايي إنكلان النقدي -تشويه وتحقير أبطال وأحداث- وذلك بتخييل عودة مجموعة مسن الفلاحين إلى قشتالة. وتفضل الرواية بين لوحات وبيئات واستطرادات كلامية مختلفة ومتعددة، أغلبها يوحى بالمستوى الثقافي الذي بلغه الكاتب ومدى تمكنه من الأسلوب، ولكنها فشلت في نقل نواياه وقصده من هذه الرواية وهو النقد اللاذع للحياة في إسبانيا، خاصة الحياة الثقافية.

أما الليلة الإسبانية (1980) فيقدم فيها الناقد والروائي ليوبولدو أثنكوت قصة لا تصدق: خطة توماس، المنتمى إلى "النقابة الوطنية للعمال" القوضوية، لقتل فرانكو. وهو يعيد بناء مرحلة من الحياة الوطنية، مرحلة الأربعينيات. ولكن شيئاً ما يعيب هذه الرواية نظراً إلى كاتب متمكن مثله تشهد على تميزه رواية العروس اليهودية (1977)، ربما كان مرد ذلك إدخاله تقنيات غريبة على الفن الروائي، أقصد تحديداً إلى تقنية الفن السينمائي.

خوسيه غابرييل إي غالان روائي وشاعر شاب، مهتم بالبحث عن طرق جديدة للفن الروائي. وقد عرفه الجمهور برواية نقطة رجوع (1970)، ونشر روايتين متغايرتين: الذاكرة الأسيرة ومباغته؛ وتأتي هذه المغامرة فيما بينهما من الناحية الشكلية، أي أسلوب الرواية.

أما مانويل باتكث موتالبان فقد حقق نجاحاً كبيراً بين جمهور القراء والنقاد بروايته جريمة قتل في اللجنة المركزية، وهي رواية استطاع مانويل بقدرته الفنية أن يجمع فيها بين الصياغة المناسبة والحيلة والغموض وخفة الظل والإشارات إلى الواقع

حتى يجذب جمهوراً مولعاً بمشاهدة معالجات أو تشويهاات لشخصيات ويئات وغمائم من عالمنا السياسى، وهو فى هذه الحالة العالم الشيوعى، فالقاتل هو كارىو نفسه (رئيس الحزب الشيوعى الإسبانى فى ذلك الوقت). فالذى حققه باثكت مونتالبان فى رواية بحار الجنوب، التى فازت بجائزة بلاتينا، موجود فى هذه الرواية، فحتى المخير السرى بىى كاربايو يعود من تلك البحار ليصبح بطلاً فى هذه الرواية.

حضور كبير لكتاب أمريكا اللاتينية

إن النجاح الكبير الذى حققته رواية قصة موت معلن لغابرييل غارثيا ماركث، التى وزع منها مليون نسخة -بناءً على ما قاله ماركث نفسه: من حيث إنها أحسن رواياته- جعل أعمال هذا الكاتب على رأس قائمة الكتب المقررة؛ ومع ذلك، فهذه الرواية بعيدة عن عناصر النجاح الكثيرة التى تقوم عليها روايته مائة عام من العزلة، وأيضاً رواية خريف البطريق. صحيح أن رواية قصة موت معلن بلغت مستوى عالياً فى أسلوب القص وتوظيف اللغة توظيفاً متميزاً، إلا أنها تفتقد بناء الشخصيات التى كان من المنتظر أن تكون مساعدة ومرتبطة بالشخصيات الرئيسية؛ أى باختصار، الشخصيات الثانوية. على أية حال، يجب القول إنها لو لم تكن بالفعل أحسن رواياته، فهي على الأقل رواية ممتازة. وهناك حضور آخر لماركث من خلال "نصوص من الساحل"، وهو المجلد الأول من أعماله الصحفية. من مزايا هذه النصوص تقديم أدوات جيدة لإعادة بناء الواقع والخيال فى أعماله الإبداعية.

أما ماء محترق، للمكسيكى كارلوس فوينتس، فهي "رباعية سردية" حسب التسمية التى أطلقها عليها كاتبها، ذات موضوعات فعالة ومهمة، تحليل موغل فى نسيج المجتمع المكسيكى، وفى الوقت نفسه، عمل فنى من الطراز الأول لروائى متمكن من أدواته الفنية. يحتوى الكتاب على أربع حكايات كل منها مستقلة وفى ذات الوقت يرتبط ببعضها البعض من خلال شخصيات ظهرت فى الأولى، "يوم الأمهات"، وتدور حول عائلة القائد يشنتى برجارا، فى أدوار ثانوية، ثم لعبت دور البطولة فى بقية الحكايات أو كوشائج بين الحكايات الأربع. أما الموضوعات الجانبية المساعدة التى تم فى إعطاء وحدة موضوعية للرواية فهي: نوعية الشخصيات وظهورها دائماً فى مواقف محددة، تعلو فيها نبرة الإصلاح الاجتماعى وتختلف أنسرا فى

نفس القارىء، أما الموضوع الجانبي الآخر فهو الثورة المكسيكية وأثرها في المكسيك الحالية، بالإضافة إلى مدينة المكسيك كعلامة لتاريخ وتطور هذا الشعب.

في عام 1964 أصدر رواية نشيد العميان، ومنذ ذلك الحين لم ينشر أى عمل روائى آخر. ومؤلف روايات موت أرتيميو كروث وتغيير الجلد (التي حصلت عام 1967 على جائزة "المكتبة الموجزة" لدار نشر سيس بارال) وأرضنا التي اعتبرها النقد الفرنسي أفضل روايات أمريكا اللاتينية، هذا المؤلف له سيطرة كاملة على الأدوات الروائية التي يقوم بتوظيفها بقدرة فائقة لخدمة المعنى والهدف من كل حكاية.

في الحكاية الأولى، وراويتها متخيل وممثل فيها، نجد بلوتاركو، الحفيد الشاب للقائد بيشتي بوجارا، يحكى المواجهة التي تلور بين القائد وابنه بوجارا، والد بلوتاركو، وهكذا نتعرف على مكسيك الثورة عبر ذكريات الجد، وعلى ملامح المجتمع المكسيكي الحالي من خلال الأزمة التي تتعرض لها العائلة بسبب الأعمال غير الشريفة التي يقوم بها بوجارا الأب. في الحكاية الثانية، وتقوم ببطولتها هاثويلا، التي دائماً تتبعها عشرات الكلاب الجائعة، وتسكن "القصور القديمة" وسط المدينة، وهي الآن ليست سوى أماكن مهجورة، وتقوم بمرافقة لويسيو المعوق في نزهة، هذه الفتاة تؤكد فكرة الحنين إلى الماضي، وصورة شعب عاجز مقهور تشير إلى الطبقة المنتفعة من الثورة وتحسن مستوياتها المعيشية وفسادها مع فساد السلطة. أما الحكاية الثالثة، "أغنية للصباح"، فبطولها هو فيديريكو ميلبا، أعزب ينحدر من طبقة أرستقراطية، ومقهور في مدينة تحجب مبانيتها الجديدة الشمس والهواء عن منزله العريق، وموته على يد عصابة أرادت سرقة بقايا قصره العريق، والرسالة التي تركها إلى محبوبته يشتركان في تجسيد نهايته التراجيدية. أما الأخيرة، وتلور أحداثها في أفقر مستعمرة في المدينة، ويتخذ الكاتب شخصاً ساذجاً ومطحوناً مثل يوناييه بطلاً لها ليوضح لنا من جديد الفكرة التي دائماً ما يلح عليها وهي أن الأقوياء في عالمنا لا يزالون يستغلون الأبرياء الضعاف لتحقيق مآربهم.

ومدينة المكسيك بأحيائها ومنازلها العريقة وضواحيها ممثلة في جميع هذه الحكايات، بنبرة الحنين إلى شيء ضائع بسبب أمر محتوم، كما تلفت الانتباه إلى الخلل الناشئ عن التطور المدني الذي يحدث دون سيطرة أو رقابة. والثورة، كمضمون للرواية، تكشف النقاب عن المتسلقين الذين يستغلون

المشاعر الوطنية الباحثة عن العدل لتحقيق ثروات طائفة متظاهرين بأنهم أبطالها. وعلى كل حال فالثورة هي النقطة التي تنطلق منها حتى نتعرف ما عليه المجتمع المكسيكي الآن من إيجابيات وسلبيات.

ورواية في حقل يوعى الأبطال كتبها الروائي الكوبي ايسيرتو باديا. ولد في مدينة بينار دل ريو عام 1932. عرف بأعماله الشعرية وكان من أوائل المتحمسين لثورة كاسترو حتى نفى في النهاية إلى نيويورك. هذا الكاتب والمفكر غدر به، لأنه غير مسموح في المجتمع الكوبي الجديد بممارسة النقد أو حتى حق التفكير. فهو مجتمع يسكت الأبطال الأحياء بينما يشيد ويمجد الأبطال الموتى، لأنهم لم يعد لهم صوت. في حقل يوعى الأبطال رواية سياسية تخلو من أى تقنية أو تجديد فني، ولكنها تحمل قوة وبساطة "الرواية-الشاهد" -فهي من الروايات التي تنطوي على شواهد على أحداث حقيقية- البطل، خوليو، يجسد إلى حد كبير خيرة وملاح شخصية ايسيرتو باديا المؤلف، مثل صوته ورأيه الشخصي في رواية الأحداث والتعليق عليها. إنها رواية واقعية خيالية في آن واحد، تخلف في قرائها الإحساس بوجود وطن حبيب وغال، وطن يحلم فيه بيوتويا اجتماعية.

نشر خوليو كورتاثر مجموعة قصصية عنوانها "نخب غليندا كثيراً". هذه المجموعة تقدم للقارئ الكتابات المختلفة التي يتميز بها هذا القاص الأرجنتيني. فهي ملخص ممتاز لكاتب متميز مثل خوليو كورتاثر.

أما رواية لحن ديانا، للكاتب الكولومبي رفائيل أوميرتو مورينو دوران، فمن أهم الروايات سواء من ناحية المضمون أو في قصص الأحداث. ولها بناء مزدوج: الأول يحكي تاريخ أوغوستو خوتا وكتالينا، والثاني يتناول الحوارات التي دارت بينه وبين محبوبته. هذه الازدواجية، بالإضافة إلى أن المعاني العديدة التي تحملها اللغة المستخدمة فيها، تؤدي دوراً هاماً في الكشف عن رؤية مبدع ذكي ومثقف للعالم.

يتمثل فن السرد عند الروائيين الشبان في أمريكا اللاتينية في رواية المريح للأرجنتيني ماريو سانت. فهي تمثل العودة بهذا الفن إلى فن الملاحم والبطولات، بمنأى عن العوالم الداخلية للشخصيات لينشغلوا بالحكاية الكلية التي تتحرك فيها الشخصيات دون التدخل في ضمير كل فرد. وتظهر العودة إلى الملحمة بكثافة في الفصول التي تتحدث عن حرب العصابات، وهي الفصول الأخيرة. ومع ذلك، هناك

شيء يتحرك في الرواية الكلية، يمكن أن يستغل في الدلالة على الشخص وورعما نتج من عدم التوازن بين البنائين نقاط الضعف الموجودة في الفصول الأولى التي تميزت بأسلوبها السردى المتماز.

ألفريدو برايس إتشينكى كاتب من بيرو مقيم فى فرنسا. نال شهرة عالمية بروايته عالـم من أجل "جوليوس"؛ ونشر رواية بعنوان دائما بيدرو، ليصور تأرجح مشاعر الحب عند بطلها، الكاتب الهزلى الذى من خلال غرابة أطواره وهزله القريب من وودى ألن يحكى قصة قادرة على مراجعة العالم الذى يعيشه بيدرو وأسلوبه الخاص فى الكتابة.

"المكان الوحيد المحتمل"، لسالبادور غارمنديا، مجموعة قصصية تربطها وحدة ما من خلال إلحاح بعض الموضوعات والعناصر والشخصيات ونبرة الكتابة. كل ذلك فى سبيل تقديم تجربة أدبية يشغل الوصف مساحة كبيرة فيها بينما يكاد يختفى الحوار ومساوئه من الحكاية ومن التمثيل النفسى للشخصيات. والحكايات، فى الظاهر، تنطلق من موقف واقعى يتحول -عن طريق وصف العناصر المكونة له بطريقة غريبة- من واقعى إلى تصورى أو متخيل، حيث يختلط الواقع بالحلم تماما كـمكونين يدرك من خلالهما الإنسان العالم. كل ذلك يؤكد وينفى فى ذات الوقت قدرية الواقع وغموض الأشياء والعالم والإنسان. وكتاب غارمنديا مثال على أن الفن الروائى فى أمريكا اللاتينية يحتوى على عناصر ومضامين ابتكرتها "الرواية الفرنسية الجديدة" التى ظهرت هناك فى الخمسينيات. فى هذه الرواية يبرز المضمون من خلال الصياغات الأسلوبية، وهى توضح إلى أى مدى يعيش القلق والأفكار السيئة المسيطرة على العقل والخوف والغموض داخل الإنسان الذى يتشبث بالواقع المادى المحسوس والمباشر وكأنه هو الواقع الوحيد الموجود. كما يشير هذا العمل إلى ذلك "الواقع السحري" المتأصل فى رواية أمريكا اللاتينية، الذى يتدفق فى صورة مغايرة للواقع أو كأنه وحى يعبر عنه الكاتب عندما يكون فى لحظة صحو نفسى وروحى تقوده إلى حالة معينة، كما ورد فى جملة لأليخو كاريتير فى كتابه توافقات واختلافات.

من بين الروايات التى أعيد طبعها، علينا أن نبرز رواية آدم بوينس آيرس لليوبولدو ماريتشال، والرواية التى طبعت فى بلادنا: أنهار عميقة، لخوسيه ماريـا أرغيداس؛ أو رواية الأعلى التى صدرت فى إسبانيا للكوبي لويس ريـكاردو ألونسو. أما من حيث الجودة فيجب أن نذكر رواية الحياة بأكملها التى كتب مقدمتها خوليو

كورتاثر. وهى تدور حول حكاية خيالية أوحى للعديد من النقاد بعالم "ماكوندو" لغابرييل غارثيا ماركت في مائة عام من العزلة، حيث نرى شخصا من عالم الجريمة كشخصيات واقعية وحلمية في ذات الوقت.

ومن بين الاتجاهات الأدبية، سوف نلقى الضوء في النهاية على الكاتب الفيترويلى أرتور أوسلار بيترى، وهو من الجيل الناضج في ذلك البلد الذى أعاد طبع روايته الأولى التى نشرت عام 1931 وهى الحراب المخضبة. وفيها تتألق الفكرة الراسخة عند بيترى وهى البحث عن الهوية الأمريكية اللاتينية، فمن خلال مسامرات أدبية تناول مرحلة تحرير بلده والإشادة ببطله القومى، سيمون بوليفار. والرواية مكتوبة في ضمير الغائب ويسيطر عليها الحوار والمشهد الذى يقترب من المشهد التقليدى والعادات المحلية. وتنطلق من الموازين الفكرية لدى كتاب حركة الحداثة الذين يرون في قرن التنوير الفرنسى وفي الإشادة الرومنطيقية بالشعوب الأصلية، الرأية التى أيقظت المقاطعات في أمريكا اللاتينية من غفوة قرون، قرون من الاستعمار لم تترك لهم سوى ذكريات مظلمة. لهذا فإن رواية بيترى قراءة شعرية وحماسية أيضا لتاريخ يجب محاكاته ومطابقته بكل الأعمال التى كتبها أشخاص ولدوا في تلك القارة وأحبوها وبحثوا عن هويتهم دون أن يحسوا تاريخا عمره ثلاثة قرون.

معاصرون من فترات سابقة

هناك سمة أخرى تميزت بها الرواية في عامي 1980 و1981، وتمثلها مجموعة كتاب من أجيال غير قريبة تنتمى معظمها إلى رواية المنفى. منهم سندر وماكس أوب وأرتورو باريا وخوسيه برغامين وروسا تشايل وبنخامين خارنيس.

قدم لنا مانويل أندوخار، تحت عنوان "تكهنات سرية"، مجموعة من ست عشرة حكاية كتب مقدمتها رفائيل كونتي، أما الواقعية التى تميز بها دائما الكتاب في جميع أعماله فقد تحولت في هذا العمل إلى فن الأسطورة والخيال ليعرض من خلالها رؤيته لإسبانيا. ومما ساعد في ثراء هذا العمل الخيرة المعرفية التى اكتسبها على مدى حياته وهيمته على إمكانات اللغة.

وبرواية حقل أشجار اللوز تنتهى سلسلة الروايات التى كتبها ماكس أوب عن الحرب الأهلية تحت عنوان المتاهة المسحورية.

سوف أتوقف سريعاً أمام العمل الأخير لروسا تشايل وهو روايات قبل الألوان؛ ورواية الأحمر والأزرق لبنخامين خارنيس. فهذا الكاتب المولود في إقليم أراغون الإسباني والذي ينتمى إلى جيل 1927، يكمل برواية الأحمر والأزرق رواية أخرى هي ضيف من ورق كتبها عام 1928؛ أما هذه التي أعيد طبعها الآن فنشرت عام 1932. ويتفق عنوانها الأحمر والأزرق مع تكريم ذكرى ستندال وروايته الأحمر والأسود. في رواية خارنيس، الألوان ترمز نسلح المشلة الإسباني، فالعمل يتناول حدثاً تاريخياً وهو التمرد القوضوى لكتيبة كارمن Camen (سرقطة) عام 1920. في هذه الرواية ممارسة لنظرية الأدب إذ تتضمن طروحا في جنس الرواية وتكشف عن مدى تأثير نظريات أورتيغا إي غاسيت في الرواية ورغبة خارنيس في تجديد هذا الجنس الأدبي.

أما روايات قبل الألوان لروسا تشايل، فهي تجمع أعمالاً وبعض الفصول من روايات لهذه الكاتبة منها "حصيلة"، و"مؤسسة أودوكسيا"، و"مرجريتيا"، و"راعى الأغنام"، و"أنا بوت" و"يوماً سيظهر". كما أنها تحتوى على آرائها حول فن كتابة هذه الروايات، الأمر الذى يساعد القارئ والناقد على التوغل في فصول الروايات التى أشرنا إليها هنا، فهي طريقة لتقديم أعمالها الأدبية.

أعمال هامة

تمثل رواية ذلك الأحد لخورخى سيمرون، من حيث المعنى والمضمون، القراءة المعاكسة لرواية يوم في حياة إيفان دينسوفتش التى يستحضرها المؤلف كى يبرز الرعب الذى شهدته معسكرات الاعتقال النازية والسوفيتية. ذلك الأحد تشاطر عمل الكاتب الروسى سرد أحداث وقعت في يوم واحد في أحد معسكرات الاعتقال. واختصار زمن الرواية في يوم واحد يساعد الكاتب على تذكر التاريخ المعاصر من خلال زملاء المنفى المختلفين، بدءاً بإحياء ذكرى الشيوعية وحزن البطل، جيجار، وهو اسم آخر لـ "فيدوريكو مانشث"، قرين الكاتب، المطرود من حزبه. هذه القضية تتضمن العديد من الأشخاص الذين تجسدهم شخصيات الرواية، فمنهم من تبوأ مناصب مرموقة في المجتمع ومنهم من كان ضحية لعمليات تطهير الحزب الشيوعى. أما الاختلاف فيوجد في رواية الكاتب الروسى سولجنتسين، فهو في رواية مشابحة يقدم أغنية للحرية وكرامة الإنسان من خلال رؤيته المفتوحة نحو العالم

والإنسان. أما سيمبيرون فيحتجز شخصيات روايته في ذاتية نستطيع أن نستشعرها بوضوح عندما سخر من إيمان يهوذا اليهودي المؤمن والفاجر في ذات الوقت -الذي يترك له الكتاب المقدس مفتوحا على فصل غامض- بينما رحب بفلسفة جيروودو، عندما ينادى بأن الحقيقة الجوهرية الوحيدة هي جمال العالم وينصح بعدم التساؤل عن قضايا وموضوعات تتجاوز سطحه الظاهري. وقد اتضح رأى سيمبيرون عند تذكره لحكمة كافكا: في المعركة الدائرة بين نفسك والعالم، اتخذ جانب العالم. ينتهي البناء الدائري لهذه الرواية بتذكر الشجرة، تلك الجنية الجميلة التي أهاجت بجمالها المشرق في ذلك الفجر، في الفصل الأول، ذكريات البطل جيرواد. ويجسد هذا البطل، طالب الفلسفة، الكاتب في تكوينه الأدبي والظروف الحياتية التي عاشها أثناء إقامته في معسكر اعتقال نازي وفترة تجنيدته حيثئذ في الحزب الشيوعي. إنما نموذج للفن الروائي المعاصر الذي يرى أن هذا اللون الأدبي يجب أن يرتبط بالتاريخ ويكون ميثاقا للأفكار السياسية التي يحتويها هذا التاريخ. أما الخيال والفانتازيا فلم يخلقا في هذه الرواية عوالم جديدة، وإنما استخدمهما الكاتب لصياغة عقدة الرواية وتحديد بنائها. لم تخل هذه الرواية أيضا من الـ "ميتارواية"، عندما تحاور سيمبيرون في صفحاته مع شخصيات من التاريخ ومع القارئ حول كيفية الاستمرار في الكتابة. ومع ذلك، فإن العمل لم يقدم بدائل جديدة لفن الكتابة، فهو يتحرك بغموض بين "رواية الذاكرة" أو "رواية السيرة الذاتية" ورواية "الشاهد على الأحداث" لكاتب شاهد على تناقضات فكر سياسي معين وضحية لها في نفس الوقت.

ورواية مستشفى النيام لفرانثيسكو جارتيا بابون مرتبطة بأعماله السابقة التي ينهض بدور البطولة فيها بلينيو، المخبر السري المتسبب إلى إقليم لامنشا الإسباني، وهي شخصية مرتبطة بواقع مدينة تومبيوسو الإسبانية من خلال الذكريات التي يحملها لتلك الأرض وجذوره فيها. ولقد نجحت هذه الرواية بحبكها الدرامية والسخرية وبما بها من علاقات غرامية فاضحة. لهذا، علينا أن نحى هذا العمل لأسلوبه الذي جمع بين الرقي اللغوي والأدبي وبين إحياء ذكريات الطفولة عند الكاتب بخيال أدبي عالي المستوى.

وإذا كنا نتحدث عن فن الرواية، فعلىنا أن نذكر أيضا كتاب ثلاث عشرة حكاية ونصف حكاية لخوان بينيت الذي يعتبر أروع الأعمال التي قدمها هذا

الروائي الكبير. ومن بين أهم الأعمال التي أعيد طبعها في هذه المرحلة يجب أن نذكر لانتشانكا لخوان غويتيسولو باعتبارها، بالرغم من قصرها، ضرورية لفهم فلسفة هذا الكاتب أثناء مرحلة الواقعية النقدية. أما كارمن مارتين غابتي فقد أعادت طبع واحدة من أجود أعمالها: الغرفة الخلفية. وفي نفس الوقت ظهرت خمس ساعات مع ماريو لميغيل دلييس، وآل هابيل لآنا ماري ماتوتي، ومنذ الشروق لروسا تشايل. كما ظهرت طبعات جديدة مثل مجلد التربية العاطفية لمونسرات روتش الذي يجمع أولى قصص وروايات هذه الصحفية، ومجلدين تحت عنوان "قصص قصيرة" لفراثيسكو غارثيا بابون اللذين يجمعان ذكريات الكاتب بهدف التأمل والتفكير من خلال تجاربه في الواقع الإسباني.

أما وجود الروائيين الشبان في هذه الفترة فيتمثل في غونثالو تورينتي مالبينو وقصته الطويلة سوناتا من مقام موت صغير؛ وخوان خوسيه مياس وفليكس دي أثوا وروايتيهما على التوالي البستان الخاوي والدرس الأخير؛ وأخيراً، خوسيه أنطونيو غارثيا بلانكت وروايته ملك الأطلال.

الروائيات

إن ذكر روسا تشايل التي تنتمي للجيل القلم من الروائيات المعاصرات هو نقطة الانطلاق للإشارة إلى كاتبات حديثات ممن لهن حضور على الساحة في هذه الفترة مثل: مونتسيرات روتش بروايتها الساعة النفسية، وروسا مونتيرو بروايتها الخاصة دلنا. كانت الساحة الأدبية تضم قائمة لا بأس بها من الروائيات في الفترة من 1944 -عندما حصلت كارمن لافوريت كأول روائية على جائزة نادال عن كتابها عدم- وحتى ظهور هذه "الموجة الجديدة" من السرد النسائي: أنا ماري ماتوتي وإيلينا كيروغا وكارمن مارتين غابتي وكارمن كورتش ودولوريس ميديو... ولعل هذه الأسماء لم تحظ بالتقدير الكافي لإسهاماتها في رواية ما بعد الحرب. لكن كلاً من مونتسيرات روتش وروسا مونتيرو ظهرت بموهبة جديدة، فقد دخلتا مجال الرواية عن طريق الصحافة وعكستا حساسية خاصة تجاه الوضع الجديد للمرأة في المجتمع انطلاقاً من رؤية متمردة وجريئة كانت تميز من صادف عقد الستينيات بداية شبابهم. تأتي رواية الساعة النفسية لتكمل مجموعة القصص النسائية للكاتبة

مونتيير روتش: "موسم الكرز" و"وداعاً رامونا"، ومثلاً في نفس الوقت بمجل ماكتيت. ويأتي الكتاب في شكل تحقيق صحفي يضم أجواء تظهر فيها إشكاليات ومطالبات الحركة النسائية الراديكالية دون أن يخلو من إشارات وتجارب وذكريات، غير أن قدرتها على النسج الروائي بين العناصر المختلفة للعصر الذي تعيشه تفتقر إلى النبض اللازم لإضفاء الترابط الكافي على الحكاية.

أما فيما يتعلق بروسا مونتيرو، فإنها إذا كانت روايتها وقائع المهجر التي نشرت عام 1979 قد لفتت الأنظار وولدت آمالاً راسخة لدى قطاعات معينة من النقاد لما بها من تلقائية ونضارة ميزتا جيلاً نسائياً يتمتع بموهبة الكتابة، فإن روايتها الخاصة ذلكا قد احتلت ترتيباً يلي روايتها الأولى، فهي رواية تفتقر إلى أدنى بنية ولا ترقى بطلتها، لوئيا، إلى مستوى الإقناع من حيث تناولها لموضوعات جد إنسانية مثل: الحب والموت وتدهور الوجود بمرور الزمن. غير أن الرواية تحمل الكثير من خصائص الرواية الوردية^١ كالحضور الملحوظ لعنصر الزمن، والكثير من الحس "الحالم"، كالزوع إلى الحزن والغنائية السلسة، كما لو كانت موجهة إلى جمهور عريض من القراء.

قبل ظهور هاتين الكاتبتين القادمتين من عالم الصحافة، كانت أناماريا مويش المولودة في برشلونة عام 1947 واختارها كاستيت لتضم إلى قائمة المحدثين التي أدرجها منتخبه الشعري، نشرت أولى رواياتها، خوليا، عام 1969. تلتها مجموعة قصصية تضم عدداً من النصوص وتحمل عنوان أحدها: "هذا الفتي ذو الشعر الأحمر الذي أراه كل يوم" (1971) ورواية والستر لم رحلت؟ (1973).

تناول روايات أنا ماريا مويش عالم الطبقة البرجوازية في برشلونة في فترة ما بعد الحرب؛ ومن خلال رؤية شخصيات تأتي هامشيتها وإحباطاتها كتاج لهذا المجتمع الذي يصور وكأنه هدام ومغتصب في ذات الوقت من خلال صفات شخصياته الخيالية. ومن الأخرى إبراز مدى القناعة التي تقدمها لغتها العامية المليئة بالنغمات الغنائية والمهارات الأسلوبية قبل استخدامها لتقنية روائية معينة راحت تكسيبها المزيد من الطبيعية مع توالي إصداراتها.

كتمة للمشهد، أشير إلى الرواية الأولى لكاتبة معروفة في عالم القصة، ألا وهي مارينا مايورال، والرواية هي على الجانب الآخر وظهت في نفس وقت صدور

^١ هذه هي التسمية الإسبانية لروايات الحب، أو "الروايات الغرامية".

رواية غرس شجرة، الحائزة على جائزة غابريل سيخيه . وتمتاز هذه الرواية الجليقية والمقيمة في مدريد بعالم خاص ملئ بالحس وخلق شخصيات خيالية تقع ما بين الحقيقة والعدم؛ وتصوير مناخات ومناظر جليقية، والتأكيد على كل ما هو نسائي. فكل هذه الموضوعات تنضوي في المنظومة التي تقدمها على الجانب الآخر. على أن المواءمة بين الرؤى وتعدد الشخصيات واختلاف البؤر كان من شأنه التأثير السليبي على تسلسل الرواية.

ومن جهة أخرى ظهرت مؤخراً روايتان لمؤلفتين تنتميان إلى جيل شاب، إلا أنهما من صاحبات الأعمال المنشورة: سبع نظرات على نفس المنظر، لإستر توسكتس⁽¹³⁾؛ وريبع لدومينيكو غواريني، لكارمن ريبيرا. ولدت كارمن ريبيرا في مايوركا عام 1948، وتعمل في تدريس اللغة القشتالية إذ إنها حصلت على دكتوراه في فقه اللغة الإسبانية، وهي تكتب باللغة القطلونية ابتداء من عام 1975 الذي نشرت فيه أولى مجموعاتها القصصية وترجمتها إلى القشتالية مع مجموعة أخرى نشرت معا في كتاب واحد تحت عنوان: "كلمة امرأة". وهي نفس حالة رواية ريبع لدومينيكو غواريني، إذ قامت إلسا كوتونير بترجمتهما عن القطلونية. ويعتبر هذا العمل أولى روايات كارمن ريبيرا التي حققت في مجال القصة نجاحا من حيث النشر واحتراف النقد بها. من الناحية الشكلية، تقدم رواية ريبع ... حكاية مزدوجة المسار، أحدهما تمثله إيسابل كلارا، البطلة؛ أما الآخر فتمثله الحالة التي يقدمها دومينيكو غواريني؛ فهما مساران من شأنهما أن يتيحوا الفرصة لتقديم ما تسجله القصة: الوقائع الصحفية والخطاب الأكاديمي واللغة الغنائية التي تصبغ الذكريات التي تداعى إلى ذهن البطلة. ومع ذلك، فإن العالم الذي يتم تصويره يسلك نفس الدرب في اختياره لموضوع رئيسي لم تخرج عنه أديباتنا الشابات: موضوع المرأة من المنظور الجنسي دون سواء، والإشارة إلى شعارات الحركات النسائية الجديدة. وإنه لمن المؤسف حقا ألا يسأى الاجتهاد الشكلي مصحوبا بخلق عالم مستقل بذاته.

بقي أن نشير إلى كاتبتين لم تعرفا إلا من خلال كتاب واحد لكل منهما: تيريسا مار كينا بروايتها العيد؛ وتيريسا غاربي بروايتها زخرف؛ وهي تعمل أستاذة للأدب في مقاطعة بلنسية وإن كانت في الأصل من إقليم أراغون الإسباني. وهما كتابان لكاتبتين مختلفتين، فأسلوب العيد مباشر وواقعي ويتناول تجربة حياتية لبطلة يحكمها الواقع

المحيط بها. فإلى جانب استحضارات طازجة لطفولة ومراهقة سعيدتين، وهو ما يمثل الجزء الشعري للقصة، فإن العمل يعد أيضاً تاريخاً لما عاشه قطاع معين من المجتمع الإسباني عمل، دون حقد أو غضب، على أن يبرز بكل وضوح أوجه القصور في التربية وفي التاريخ المعاصر. وتكاد الرواية أن تختفي وراء الحضور القوي لعناصر السيرة الذاتية وتأثير ضمير المتكلم. أما عن القيمة الأساسية للكتاب فهي تكمن في طابعه التسجيلي - مشيراً مرة أخرى إلى الذات الأثوية - وفي بساطة ونضارة أسلوبه، خاصة في تلك الأجزاء التي يتم فيها استحضار الماضي. أما عن زخرف فهي قصة مونودراما ما بين القصيدة والتأمل الوجودي لبطلته. أسلوب باروكي منمق ما بين التصوير والاعتراف. فتقف البطلة لتشهد مرور السنين من خلال ثلاث مراحل: الطفولة والنضج والعجز، وهي المراحل التي تتوالى أحداثها في ثلاثة أماكن ومدن مختلفة، كما ترى أحداث حياتها وهي تمضي نحو الموت، ويعطيها هذا المشهد انطباعات عما يعنيه عنوان الكتاب، زخرف، وهي تقنية تصويرية لا يظهر فيها سوى اللون الرمادي بدرجاته المختلفة.

الهوامش:

- (1) برشلونة - بروغيرا - 1981.
- (2) برشلونة - بروغيرا - 1981.
- (3) المكسيك - مدريد - صندوق الثقافة الاقتصادية - 1981.
- (4) برشلونة - أرغوس بيرغارا - 1981.
- (5) مدريد - الفساغوارا - 1980.
- (6) برشلونة - مونتيسينوس - 1981.
- (7) برشلونة - سيس بارال - 1980.
- (8) مدريد - كاتلرا - 1981.
- (9) برشلونة - سيس بارال - 1981.
- (10) برشلونة - ادعاسا - 1981.
- (11) مدريد - ألباتا اديتوريال - 1981.
- (12) برشلونة - سيس بارال - 1981.
- (13) برشلونة - بروغيرا - 1981.

أعمال كاتبتين تنتميان إلى هذه الفترة

إستير توسكيتس

لا شك أن إستير توسكيتس تعد أحد أبرز أسماء مجموعة الروائيات اللاتي عرفن خلال عقد السبعينيات، إلى جانب كل من مونتسيرات روتش وروسا مونتيرو الصحفيتين، ولوردس أورتيث وكارمن ريسرا المدرستين، إلخ. والحضور النسائي على الساحة الأدبية في إسبانيا ظاهرة لم تحظ بالقدر الكافي من الدراسة، وتستحق المزيد من الاهتمام من جانب النقاد. وقد لفت الجيل السابق على هذا، خلال عقد الخمسينيات، النظر باعتباره تجديداً مثيراً لعالم الصحافة، أكثر منه بالنسبة لعالم النقد، وهو الجيل الذي ضم كلاً من كارمن لافوريت وأنا ماريما ماتوتى وإينا كروغا وكارمن مارتين غابتي، إلخ. وبالفعل، لا نكاد نعثر على دراسة متخصصة تناول أياً من هذه الكاتبات بالمقارنة بالدراسات المتاحة التي تناولت الكتاب المذكور في نفس هذه الفترة.

ولن أتناول في هذا الفصل ما يعد موضوع الساعة، خاصة لدى حركة النقد في الولايات المتحدة الأمريكية، وهو موضوع التساؤل حول وجود أدب نسائي من عدمه، وإنما سأكتفى بتقلم إستير توسكيتس ككاتبة تواكب عن قرب أحداث الساعة في القصص الإسباني خلال عقد الثمانينيات⁽¹⁾.

ولدت إستير توسكيتس في برشلونة، عام 1936، وتسابعت دراستها الثانوية في المعهد الألماني ببرشلونة، ثم واصلت دراستها الجامعية في كل من برشلونة ومدريد، وقد وجهت جهودها العملية إلى مجال النشر كمديرة لدار لومن LUMEN مما أسهم في اقترابها من الساحة الأدبية في برشلونة وفي العالم. وهو ما يثبت عدد مجموعات الكتب التي أسهمت في خروجها إلى النور. وفي عام 1987، عُرفت بالجزء الأول من ثلاثية نفس بحر كل صيف التي تلتها مجموعة "الحب لعبة لشخص واحد"، التي نالت عنها جائزة مدينة برشلونة عام 1979، وكذا رواية جانحة عقب الغرق الأخير التي

نشرت عام 1980. وبخلاف هذه الثلاثية كتبت إستير سبع نظرات على نفس المنظر (1981)، ولكي لا تعود (1985). وعلى الرغم من أن بعض النقاد أشاد بتفرد هذه الكاتبة، ورأى أنها أقرب إلى كتاب الرواية الأوروبية المعاصرة منها إلى الإسبانية، إلا أن أعمالها تكشف عن ارتباطها بكتاب إسبانية حاليين وكذا ببعض روائيات الجيل السابق، فيما يختص بالشخصيات النسائية. ويتميز العالم الروائي لإستير توسكيتس بأنه شديد الإيحاء والخصوصية، وهو ما يعتبر عنصر التحديد الأساسي لديها، غير أنها قد تعكس بعض لمحات الرواية الأوروبية، خاصة مارميل بروست، من حيث فن خلق العوالم من خلال الذكريات؛ أو فيرجينيا وولف، من حيث إعادة خلق أجواء معينة من خلال نظرة متعمقة تكشف تأثير أحداث الحياة. كما أن هناك جذورا في مؤلفات هذه الكاتبة من أدب أمريكا اللاتينية؛ أما في اتجاهها إلى الكتابة القصائدية فإنها تقترب من كاتبة خوان بينيت، خاصة كتابه *ستعود إلى ريخيون*، أو إلى بعض النثر في أدب أمريكا اللاتينية. ولعل هذه الخصائص هي الميزة لأسلوب إستير توسكيتس، إلى جانب خصائص أخرى مثل الرموز أو الأساطير التي ترد صراحة في أعمالها وتحقق عنصر الترابط السردى بين عوالم العزلة الداخلية والفوضى مما شاع في كتابات الأدباء الشباب من أتباع مؤلفي اليأس الوجودي: كافكا وكامى وسارتر؛ أو مثل الإشارة إلى الحاضر، ذلك العالم الذى عاشته الكاتبة في إسبانيا خلال فترة ما بعد الحرب ومرحلة التنمية، مما يحقق عنصر التزامن بين الزمن الوجودي والزمن الروائي، وهذا جميعه يسهم في جعل كتابات إستير توسكيتس أميل إلى إعادة البناء الذاتى للزمن التاريخي، من ناحية، وإلى الرواية القصائدية من ناحية أخرى وكلها من مظاهر القص الحديث التي تناول الذات الإنسانية.

ويمكن أن تعد الثلاثية أطروحة لكفاح امرأة من أجل الوصول إلى مرحلة من النضج، ولكنها لا تعنى بالضرورة الخضوع أو الشجب اللذين تجسدهما الشخصيات النسائية من بطلات الروايات الثلاثة.

كما لو كانت في بشر من الظلمة

يتكون عنوان رواية نفس بحر كل صيف من أحد عشر مقطعاً (بالإسبانية)، شأنه في ذلك شأن عنوان روايتها الثانية، الحب لعبة لشخص واحد، وكذا الثالثة،

جانحة عقب الفرق الأخير؛ وكلها مظاهر لذلك الاتجاه القصائدي الذي أشرنا إليه. يقوم بسرد رواية نفس بحر... ضمير المتكلم الذي يمثل صوت إيليا، ذلك المخلوق الخيالي الذي جسدت فيه إستر توسكيتس شخصية امرأة تنتمي إلى طبقة البرجوازية في إقليم قطلونيا، تنمرد على العالم الأسرى والاجتماعي المحيط بها في الوقت الذي تحيا فيه رهينة الفراغ والوحدة الموحشة، وهو ما تحاول أن تتحاذره على مدى أحداث الرواية عن طريق الإبحار المتواصل داخل أعماقها والبحث عن أية حرية على هامش الأخلاقيات، وهي الحرية التي تمارسها من خلال المتعة الحسية. وتقدم إيليا على لسانها حوارا على وتر واحد على مدى صفحات الرواية المتتبعين وتسع وعشرين، بأسلوب قوامه جمل طويلة ومتشعبة؛ وأحداث انتقلها إلى المنزل العائلي القديم في مواجهة البحر، ذلك المنزل المهجور الذي قضت فيه طفولتها كما لو كانت في بئر من الظلمة. وسرعان ما يحيل القارئ هذه الاستعارة إلى هذه المرأة التي عن طريق الإشارة والرمز- تجسد أماكن وشخصيات حياتها الماضية من خلال منظور الفشل والانحلال. يعرض الحوار (أو المونولوج) بعد ذلك لحياتها كطالبة في برشلونة ولحبها الأول مخورخي، ليقف عند مغامرة الحب المحرم هذه ويشبهها بالمينوطور وإطلاق أريادني على يد جاسون أو تيسيوس إلى كوكب مجهول. فتتقل أحداث المغامرة إلى منزل قديم آخر في مواجهة البحر حيث تقضي البطلة كل صيف، وهنا تأخذ إيليا بزمام المبادرة بالطقوس الخفية. إن تمرد البطلة في مواجهة الخير والشر وعالم الأخلاق الخاص بطفولتها الذي يمثل هزيمة أخرى في صراعها لإدراك النضج، بالإضافة إلى القصص القديمة التي ترويها إيليا لكلا را ثم مغامرتها معها، ما هو إلا تكرارات لأسطورة تيسيوس والمينوطور وأريادني التي تنتهي عادة بالتخلي عن هذه الأخيرة في "ناكسوس" الأسطورية. تتحول الأسطورة في الرواية إلى سرد موضوعي للفشل الذي واجهته إيليا في محاولتها تعلم الطيران بمفردها؛ وتقبل شاق على النفس لحقيقة أن الحرية المنشودة ضرب من المستحيل. أما في كتاب الحب لعبة لشخص واحد، ثاب عناوين الثلاثية، فإن عزوف وعدوانية الوجود يكسبان المزيد من الظلال إذ يتجسدان في شخصية أخرى تحمل نفس اسم سابقتها. وفي محاولة لتخفيف حدة السأم التي تحيط بها، تسعى إيليا الجديدة إلى اختلاق مغامرات عاطفية مجنونة تشرك فيها كلا را أخرى وكذلك ديكاردو، في انتظار وقوع حدث خارجي يمنحها، ولفترة

وحيزة، الإحساس بالإثارة الوجودية من خلال وجود الآخرين، وإن جاء انتظارها هباءً. ويروى هذه الحكاية ذات النثر الذى يقوم أيضا على الجمل الطويلة والمتشعبة - ضمير الغائب الذى يتمركز أساسا داخل إيليا، وإن انبجس فى بعض الأحيان من داخل كلارا أو ديكاردو. وعالم الأسطورة المشار إليه ليس ذلك العالم الكلاسيكى بل هو عالم كتب الغابات الاستوائية عندما تصف حيواناتها - القردة العليا - فى حالة غيرة. وهي الاستعارة التى تفتح بها الرواية والتى يرجع إليها فى بعض المواضع وبتكرارات أقل مما جاء فى نفس محور... على أية حال فإن التخفيف من حدة الرمز يحول العزلة الوجودية للبطللة إلى حفل تنكرى زحيب. وفى خضم هذا المزيج بين اللذعة والسخرية والحنان الذى يغلب على وصف الشخص و الإشارة إلى الذكريات، تكمن صلاحية نوع من الكتابة يعد الجمال والغموض والاستحضار من عناصرها الهامة.

ما لا يكتفه الحب يجتاحه الموت

نقلنا رواية جانحة عقب الفرق الأخير إلى قلب أزمة البطللة. وتلخص عبارة هاريو تويخو العالم الذى تقدمه الرواية: عندما يتخلى عنا الحب يجتاحنا الموت. وهو ما حدث لإيليا، إذ تهاوى كل ما حولها عندما فشلت فى حبها، فتبدو كأن الزمان قد نفاها عن مجراه فانتهدت بلا حراك على الشاطئ، طافية على هامش الأشياء ووسط بقايا حادث الفرق، ملفوظة من الزمان، كما لو كانت استفراغا منه ومن الحياة. وهو نفس ما تتعرض له المرأتان الأخريتان فى الرواية، كل حسب ظروفها: إيفا التى تجسد تناغم وأمان الوجود، وكلارا التى لا يكف العالم العدواني عن جرحها فتكاد تصبح مراهقة تتسول الحب. تستخدم الإشارة إلى أسطورة أنتيجون للترميز لإيليا التى تبلغ امتلاك الحب، غير أنها تجدد نفسها فى الرواية فى حالة دمار تام، وهو ما يصل إلى القارئ عن طريق لمحات الصدق التى تقدم بها. فلا يهم سرد أحداث الأزمق، إذ يتم عن طريق الرواية - ضمير الغائب الذى لا يكاد يتغير طوال الرواية ويصدر عن أعماق الشخصيات ليضفى صفة الحقيقة على خيالاتهم وصراعاتهم والأحداث التى تلم بهم - رفع دعائم هذا العالم الأدبى كوجود مستقل ذى استمرارية تامة. وتأسر أدبية النص القارئ حتى إنها تجعل منه شريكا فيه، وتجره جرا إلى عالم أعماق الشخصيات، لاغية بذلك المسافات. لكن المعنى يتركز فى إيليا، فمحرد وجودها يفجر شيئا فى كل من يشاركونها هذا الصيف على البحر.

فنجدها تفجر أزمة إيفا بالتحديد، صديقتها الحميمة التي تجسد الاستقرار العاطفي حتى تتكشف الحقيقة وينهار العالم الذي تعيش فيه، تاركا إياها في حالة من الضياع وفي مواجهة عدم نضجها الشخصي. ومع ذلك، تنتقل إيليا في الجزء الأخير من الرواية -الذي يروى في ضمير المخاطب، إذ يحاورها ابنها دانييل- من حالة اليأس إلى النضج، فتدرك أنه إذا كان الحب هو الحل الوحيد في مواجهة الموت، فإن خطأها كان في تقليصها للعالم كي يصبح مركزا لحبها بدلا من أن تجعل من الحب مركزا لعالمها. وبلوغها بر الأمل، بعد أن استقرت في كنف ابنها دانييل يتمازج في هذا الحوار الفردي مع شغف إيليا بالكتابة: وسيلة للتحالف مع الموت وإجلاء المخاوف ولطرد الأشباح وللتخفيف من حدة الوحدة. بمعنى أنه تعبير عن رأى الكاتبة التي تؤمن بالخلاص عن طريق الكلمة. تنتهى الرواية بتقبل البطلة لمخاطرة الحياة كما هي من خلال منظور واستعارة: نفس بحر كل صيف. وتأتى الفقرة الأخيرة صريحة بما فيه الكفاية: ولكنى حية ومشركة في السباق وسوف أستمرو وحدى أو مع غيرى، وقد لا أكف مطلقا عن طلب القمر. لا أعرف شيئا وإن كنت أجرى فى اتجاهك وسوف أظل أبحث عنك متبعة ساحل نفس البحر الأزرق حيث أقضى فصول الصيف. أتعرف يا دانييل ؟ أنا سعيدة، سعيدة بحق.

قامت إستر توسكيتس بنشر عمليتين أخيرتين بعد الثلاثية: "سبع نظرات على نفس المنظر"، ولكى لا تعود. العمل الأول مجموعة قصص قصيرة يبلغ عددها سبعا وتتناول سبعة أجواء عائلية مختلفة تحياها شخصية واحدة هي مارا، وذلك من خلال لحظات مختلفة من طفولتها ومراهقتها وشبابها. لا تغيب عن هذه الأجواء موضوعات الوحدة والموت واللاحب -أشباحها-، كما لا يغيب عنها كذلك التمرد على قيم المجتمع البرجوازي المحيط بها وكذا الأسلوب الروائى المميز لها.

أما رواية لكى لا تعود فهي لا تخرج عن هذا العالم، وإن تكن البطلة تجاوزت مرحلة الشباب. والعنوان هو بيت شعر من قصيدة روبرتو RUBEN DARIO الشهيرة: أيا أيها الشباب، يا كثرا إلهيا / ها أنت ذا تذهب لكى لا تعود... وهو البيت الذى تستهل به القصة. الأشباح هنا لا تختلف، على الرغم من أن الرواية، التي لا تخلو من روح الدعابة، تنتهى متقدمة بخطوة عما انتهت إليه جانحة عقب الفرق الأخير. فإذا كان الحب تفح الوجود معنى فى الرواية الأولى، فإن الفشل هنا وأحزان القلب التي تساعدنا على التفاهم فيما بيننا، قادران، كما هو شأن الكتابة، على خلق شكل واقعى قادر على التغلب على الفراغ.

تصنف أعمال إستير توسكيتس، في إطار المشهد الروائي المعاصر، ضمن الرواية الذاتية، على الرغم من أنها تخطت حدود هذا الجنس الأدبي الفرعي لتقترب من الطابع الغنائي من حيث إبرازها للملامح الشعرية للكتابة - في عالم الرمز والأسطورة والتعبير عن الجمال الشكلي - ومن حيث ما تتطلبه من شفافية ووضوح النسيج الداخلي للضمير، وهو ما يبدو جليا في الحوادث الفردية والبالغة الذاتية لشخصها.

مونتسيرات روتش

ابتداء من الساعة النفسجية :

جاءت رواية الساعة النفسجية لتكمل مجموعة قصص المرأة التي بدأتها مونتسيرات روتش -وهي القصص الشديدة الشبه بحياة الكاتبة نفسها- مستلهمة إياها من الخيال وإن كانت تدعمها بحقائق من واقع سيرتها الذاتية ومن واقع عصرها. وكان لا بد من الإشارة إلى قصر المسافة الزمنية التي تدركها ذاكرتها إذ تشمل عالم أبويها ولا تكاد تصل إلى عالم جديها. كل ذلك انطلاقا من رؤية مميزة لجيل الشباب خلال عقد الستينيات، ويشمل رجالا ونساء بلغوا اليوم مرحلة النضج وهم يحملون بداخلهم حالة إحباط حادة.

وعنوان الرواية مأخوذ عن مقولة للكاتب الانجليزي ت. س. اليوت في عمله "الأرض الخراب"، حيث يعبر عن خواء البيئة الأوربية في الفترة ما بين الحربين العالميتين، عالم من صور محطمة لا يختلف كثيرا عن الوضع في إسبانيا كما تقدمه شخصيات الساعة النفسجية، إذ تعتبره محطة أخيرة لمرحلة ما في حالة انتهاء أو بداية شيء ما جديد ومختلف. تضيف الإشارة إلى ت. س. اليوت وإلى أسطورة تريزياس المعنى على القصة، وهذا بخلاف جو الفراغ والواقع المؤلم الذي تتحرك فيه الدائرة المغلقة لنساء الرواية، وهو ما يحققه في العمل عنصر الأسطورة -ففي رواية مونتسيرات روتش هذه، تقرأ نالتاليا، إحدى الشخصيات التي تتقمصها الكاتبة، تقرأ "الأوديسة" في جزيرة في البحر الأبيض المتوسط- باعتباره وسيلة لترتيب وإضفاء شكل ومعنى (أحيانا عن طريق التناقض) على مشهد العالم الخارجي العبثي والفوضوي، والعميق خاصة، حيث تعيش هذه النساء البائسات أيضا بسبب أسطورة أخرى بعثت من جديد في أيماننا هذه، ألا وهي الحركة النسائية الجديدة التي لقيت رواجا في الأوساط الراديكالية لقارئات سيسون دي بوفوار اللاتي رفعن الشعار الايديولوجي الجديد المنادي بتملك الجسد، هذا بجانب المناطق التقليدية الراديكالية للجنس الآخر.

قام انريكي سوردو بترجمة الرواية عن اللغة القطلونية -شأنها في ذلك شأن موسم الكرز ووداعا رامونا اللتين تكملان الثلاثية- إلى اللغة القشتالية (الإسبانية)؛ وهي رواية تروى فشل ثلاث نساء مختلفات في الحب: فاتاليا، صحفية ومصورة، شخصية عقلانية ومتأللة وناقدة. ثم هناك نورها، كاتبة تضيئ المثالية على الرجل على غرار الأساطير السينمائية والروايات المعاصرة. وأخيراً، نجد أغنيس، تلك المرأة التي خلقت للبيت وللمتع الخاصة والتي ينتهي بها المطاف بالكفر بفكرة الرجل الأب. في الحقيقة، تقدم كل واحدة منهن صورة من صور المشاكل التي تعاني منها اليوم بعض القطاعات النسائية: إحباط واكتئاب وهروب من الماضي، فهن يبحثن عن تلك التركيبة الحياتية التي تستطيع أن تضيئ المعنى على ذواتهن الأتوية.

يفتح الكتاب بفصل قصير يحمل عنوان: "ربيع 1979"، على سبيل التقديم والتحديد الزمني المادي -على الرغم من أن الزمن الروائي هو الحياة بأسرها وذكريات النساء الثلاث- الذي تجرى فيه الأحداث: تقدم فاتاليا لنورها مجموعة أوراق لتعيد، روائياً، بناء صداقة بين امرأتين هما: جوديت، والددة فاتاليا، وكاتي؛ إذ تواجهان نفس الصعاب من خلال إدراك الذات الأتوية، على الرغم من انتماء كل منهما إلى جيل مختلف. ومن خلال هذا الزمن الخارجي، نجد فاتاليا تقيم في جزيرة متوسطة وتقرأ "الأوديسة" وتبحث فيها مغامراتها الحياتية، خاصة مع جوردي سوتريس، كما لو كانت "كاليسو" جديدة، كما تقوم بتحليلها تحليلاً ذاتياً في ضمير المتكلم. أما نورها، فتقرأ الأوراق وتكتب قصة جوديت وكاتي في فصل يحمل عنواناً له مغزى: "رواية الساعة النفسجية"، فالعالم الذي انتهى إلى الأبد هو عالم الآباء لكن ذاكرة النساء الثلاث ما انفكت تعود إليه، فعبارة مونتسيرات روتش نفسها: لا يمكن النظر إلى المستقبل إلا من خلال الماضي.

والكتاب يتخذ هيئة "الريورتاج" لمجموعة الأجواء التي يدور فيها جزء من الشباب الذي يتقدم في هذه الفترة على مرحلة البلوغ، وهو ما يتسم وصفه من خلال إعادة تشكيل الذكريات النفسية الخاصة بكل واحدة من النساء الثلاث. شخصيات لا تكاد تدرك ذواتها وحدها أو من خلال مجموعة القيم التي يمكن للإدراك الشخصي أن يحيط بها وإنما تدركها عن طريق الصراع والاختلاف بين الجنسين.

تظهر مونتسيرات روتش قدرة كبيرة على السرد تفوق بكثير القدر الضئيل من

الترابط الذي يتطلبه تأليف قصة؛ فلديها الموهبة لتتقل إلى الأدب أكثر الأمور تنوعا في عالمنا وأن تضمن الرواية توصيفا مسهبا للأدب وللحركة النسائية أو للحزبية السياسية، وهو الإسهاب الذي من شأنه أن يقوض دعائم العالم الخيالي الذي يجب أن يتحرك فيه هذا الجنس الأدبي.

وكافة هذه الإمكانيات والمشاق تقدم لنا روائية في حالة صراع بين الماضي الذي انفصلت عنه ولا تستطيع العودة إليه وبين البحث عن هوية شخصية لا تملك الآن سوى الإحساس بها. وهي بلا شك روائية على الطريق، فلديها الموهبة والحساسية اللازمتين لصياغة أهم مظاهر أزمة القيم في عصرنا.

الهوامش:

(!) قامت مجموعة نشر بوروا PORRÚA عام 1983 بنشر : روائيات ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية وهو كتاب يضم أعمالا لأحد عشر كاتبا مختلفا حول روائيات متعدّدة ، وهو من إعداد جانيت بيرث JANET PEREZ .

الرواية الشابة في إسبانيا عام 1982

يوافق هذا العام ⁽¹⁾ الاحتفال بالذكرى المئوية لمولد كل من فرجينيا وولف (1882/1/25) وجيمس جويس (1882/2/2) وهما الروائيان اللذان لا غنى عنهما للتعرف على مسيرة التطور والتجريب التي مرت بها الرواية الحديثة. يصنف كلا الروائيين أزمة الواقعية كاتجاه أسلوبى فى الوقت الذى يشهدان فيه على أزمة عصرهما الثقافية. ومن ثم لا يأتى من فراغ شيوع وتكرار فكرة أن تغيير الجماليات والأساليب يقترن بتغير العصر. ولعل هذه المقدمة القصيرة تلقي الضوء على الرواية الإسبانية الشابة التى تمر الآن بمنعطف تاريخي وثقافي خاصة فى إسبانيا التى لم تتجاوز بعد مرحلة التردد بين التيارات الروائية المختلفة. ليس من الغريب إذن أن تأتى الإشارات إلى الواقع المباشر فى أكثر من مناسبة كأهم موضوعات الرواية الشابة فى الوقت الذى تتضمن فيه مطالبة صريحة بالخيال كعنصر مؤسس لهذا الجنس الأدبي. ففي بداية العقد، نشرت أربع روايات رسمت ملامح مشهد الرواية الشابة فى إسبانيا. وتشترك الروايات فى رغبتها فى إيلاء الخيال مكان الصدارة وإن اختلف أسلوب كل منها فى تحقيق ذلك.

الأسطورة واللغة والتقنية كعناصر ذات دلالة

تعد رواية الرجل الذهبي لخورسيه ماريا ميرينو أفضل روايات المجموعة من حيث البناء، إذ تجمع بين استخدام الأسطورة -الرجل الذهبي الذى يحمل المعنى والخط الروائي من خلال أحداث الرواية- وبين تنوع التقنيات المستخدمة فى السرد المعاصر: الأنساق الزمنية، زمن الجسد وزمن الصديقين وزمن البطل المتحدث، ثم عملية التناوب بين ضمير المتكلم والراوي الذى يأتى فى هذه الحالة فى صورة وجودية ونقدية، وبين الحوار: ضمير المخاطب الذى يأتى متقصيا ونقديا وهو الضمير الحاضر للبطل.

يحوى الرجل الذهبي عبق تاريخ قرون عدة، فى أحد مسارات الماضى فى ليون بدءا من الغزاة الرومان وحتى العصر الحالى الذى يشهد غزو صناعة الطاقة التى تعتبر عنصرا مدمرا للثقافة الشعبية الغنية بالقيم والتى حفظت على مر القرون. غير أن الرجل يشير أيضا، من خلال غموض البحث عنه، إلى غموض التاريخ والوجود

الإنسان في محاولة سير أغوار معنى الوجود الإنساني، وتعمق ذكريات الطفولة انطلاقاً من موقف محدد يتعلق بموت مرتقب يشار إليه في الفصل الأول ويقع في الفصل الأخير. تأتي اللغة الشعرية -أو القصائدية *poemático* بعبارة المؤلف- في الأساس في الفصول التي يرويها ضمير المتكلم حيث يتم اختيار الصور والأجواء للتعبير عن الغموض الإنساني، وتكتسب طابع الحنين إلى الماضي في الفصول التي تعيد بناء حياة الجسد وهو ما يسهم في توضيح هدف القصة عن طريق الرمز والإشارة أكثر منه عن طريق الملاحظة أو محاكاة الواقع.

ولد خوسيه ماريا ميرنيو عام 1941، وهو مؤلف رواية أندريس شوث الحاصلة على جائزة روايات وقصص لعام 1976. كان قبل ذلك مرتبطاً بمجموعة من الشعراء كانت تُصدر، في ليون، مجلة "كلارابويا" في بداية العقد، كما أن له كتابين: حصار طريف (1972)، وعيد ميلاد بعيداً عن المنزل (1973). وفي عام 1982، نشر مجموعة قصصية عنوانها "قصص الملكة السرية" احتل فيها كل من الأسطورة والحلم والغموض والذكرى مكانة هامة كموضوعات تناولها الكاتب في هذا العمل وفي غيره. أما روايته الضفة المظلمة، التي حصلت عام 1985 على جائزة النقد فإنها تذهب إلى أبعد حدود الغموض وذلك عن طريق شخصية البطل الذي يقلقه غموض الحقيقة والحلم كعنصرين مكونين للذات الإنسانية المهمة دائماً بمشكلة الهوية.

تتكمّل أعمال الكاتب بمجموعة "المسافر التائه" التي تضم إحدى عشرة قصة. وتتناغم الكتابة مع الذات الإنسانية في مؤلفات ميرنيو الذي يكشف عن الغموض كوجه آخر فعلى لكل ما هو حقيقي. وعنوان المجلد مأخوذ عن عنوان أولى قصصه التي تلخص الاستعارة المعبرة عن الصفة التي يخلعها الكاتب على الإنسان "المسافر التائه"، غير أن للاستعارة بعداً رمزياً آخر يتعلق بالكتابة الأدبية وهو ما يتراءى كنهاية لآخر قصص المجموعة "شخصية مستغرقة". والتساؤل الذي يطرحه الكاتب تساؤل مزدوج حول كل من ذاتية الإنسان وفعل الكتابة لينتهي إلى أن اللغة الأدبية وسيلة للمعرفة، وموسيقاها الخلفية سؤال حول الوجود. ويجيء التعبير عن هذا القلق عن طريق المزج بين اليومي والخيالي، من خلال ما يحياه الشخص الذي يتسمون في بعض الأحيان بالرزانة فيما يمنحون في أحيان أخرى نحو الضياع. ويعد الكتاب خلاصة الإبداعات المعروفة حتى الآن من كتابات المؤلف.

جاءت تصريحات خوسيه ماريا ميرينو أثناء انعقاد "ندوة الرواية الحالية" -التي عقدتها جامعة مدريد المركزية في الفترة من 20 إلى 23 من مارس سنة 1990- لتوضح أهم الموضوعات التي يتناولها في أعماله، وتعلق بمضمونها وشكلها الأدبي. أشار إلى أن أول هذه الموضوعات هو المتعلق بالهوية وهو ما حدا به إلى العمل في موضوعات الآخر أو القرين، وكذا تحولات البشر والأشياء المحيطة بنا، فضلاً عن الذاكرة التي يعتبرها المكان الذي تثبت فيه الهوية، وأخيراً السفر كاستعارة للتغير. وثاني الموضوعات هو الحد الفاصل بين الحلم واليقظة، والواقعي والمتخيل. ويرى ميرينو أن الرواية هي أنسب وسيلة للاقترب من هذا العالم إذ يقول: لدى اعتقاد بأن الإنسان قوامه أحلام، وهو يتعمق هذا الموضوع في رواية الضفة المظلمة. أما عن ثالث موضوعات ميرينو فهو العلاقة بين المبدع وعمله، ففي البداية تكون الرواية كائناتاً غائبة ولا ينتمى إلا إلى الفوضى، ثم يأتي الكاتب ليحولها إلى شيء حقيقي ومتناسق، وهذه العملية مهمة شاقة تتم عن طريق الكلمات التي يرى ميرينو أنها لا تخلق عالماً بقدر ما تعضده، إذ إن الرواية تعضد أعمق مكونات الخيال حيث تسكن آمال عميقة معينة تعتبر عناصر أساسية لذواتنا.

عالم كلاسيكي وآخر داخلي

دخل اغناثيو غوميث دي ليانو -مؤلف أركاديا- الساحة الأدبية قادماً من مجال الفلسفة التي درسها واحترفها. في عام 1973 نشر عالم وسحر وذاكرة جيوردانو برونو. وهو من هواة القراءة المثابرة للكتاب الكلاسيكيين من العصرين القديم والنهضة؛ وله ديوان شعر يحمل عنوان "بحار وأثر"، أما أركاديا فهي رواية كتبت على غرار الرواية البيزنطية الكلاسيكية. وهي رحلة يمكن أن تكون مستمدة من الأوديسة، يقوم بها البطل أوريليو متوقفاً في أشهر مدن وأماكن الأسطورة والثقافة اليونانية: أوليمبيا وأركاديا وإبيداور و كورنث وأثينا وإيلوسيس ودلفوس. غير أن الأماكن الحقيقية التي وردت بالعمل عن طريق الذكرى، والتي تشهد تطورات رحلة أوريليو، ترتبط أكثر بعالم الآثار والتاريخ وأساطير الآلهة والأبطال كائنات رمزية لرحلة أخرى يقوم بها أوريليو بحثاً عن معنى لأعماق شخصيته في عملية تنقيب ذاتية. رواية أسلوبية ذات إشارات متعددة تهدف أيضاً إلى سبر أغوار الصراعات الداخلية للبطل كإنسان خيالي ومفكر تداخلت عليه التخوم بين الحقيقة والخيال، وبين الأسطورة والسحر،

وبين الفلسفة والتبضات الوجودية. وهي رواية مكتوبة بطريقة متميزة وإن كانت تعاني أحيانا من البطء والإسهاب الزائدين، وهما رافدان لهذا النهر الداخلى من المياه الشائنة والصفافية فى نفس الوقت كمياه ستيكس وأليسوس. يخدم الخيال فى هذه الرواية عملية إحالة ملحمة الأسطورة أو التاريخ إلى ذلك العالم الداخلى الذى لا يقل تعقيدا أو غرابة.

السخرية والخيال العلمى والفكاهة والتسليية البحتة

تعتبر لعبة الخيال هى القاسم المشترك بين روايتى كوخ الأسقف وما لقيصر، وهو العنصر الذى يضيف على الأولى طابع الفكاهة وعلى الثانية طابع السخرية. وخوان بيدرو أباريشيو ، مؤلف ما لقيصر، محام مهتم بالأدب، نشر فى عام 1981 مقالة فى نزاعات وجروح واعتقالات وسلب وانهب المملكة القديمة (أى مملكة ليون الايبيرية)، التى يكتمل عنوانها الطويل بعبارة: حيث تسجل مطالبة أهل مملكة ليون بها. ولقد ذكرت هذا العمل لأنه يعبر فى حد ذاته عن السمة الأخلاقية والنقدية للكاتب. أما فى ما لقيصر فإنه يقدم نقداً للسلطة السياسية مشيراً إلى السنوات الأخيرة من تاريخنا. وتخضع ذكريات الكاتب الحياتية لمسار فانتازي يفقد خلاله الواقع جزئية الموضوعية والتخوم والمعيار ليفجر السخرية. على الرغم من أن كلا من الشخصيات والأماكن ترد مقنعة بأسماء مختلفة، فمضامين الإشارات واضحة بدرجة كافية ليربط القارئ مباشرة بين فرانكو والجنرال لونغويرو وبين بيتوستا ومدينة أليط، وليرى فى كل فصل ما تتضمنه الرواية من نقد وسخرية من الدولة والكنيسة أو من شخصيات ومؤسسات حديثة فى تاريخنا. والعمل يعتبر سرداً أكثر منه رواية من حيث افتقار الشخصيات والزمان والمكان إلى الاستقلالية فى التعبير عن طريق الخيال عما يراه الكاتب.

عرف خوان بيدرو أباريشيو عام 1975 برواية أصل القرد؛ وقام، فى عام 1986، بنشر روايته الثالثة، عام الفرنسى، وحصل فى عام 1988 على جائزة نادال عن عمله صور من مقهى المسرح. تضم هذه الرواية أحداث قصتين فى آن واحد: مغامرة جهاز البلدية برئاسة العملة بولبورينوس فى باتاغونيا بحثاً عن شاكو لاعب كرة القدم، ومغامرة مفتش الصحة بيدال - الذى يمد القصة بعنصر التواصل - مع عائلة موساكولا ذات النفوذ فى إحدى المدن الريفية. ويلعب كل من المكان والحياة اليومية، التى يتحقق من خلالها نقد إحدى المدن التقليدية فى هضبة ليون، دوراً هاماً فى العمل الذى يكرس فى مشاهدته وشخصه الأمثال الناقدة من الماضى الإسباني القلبي. ولا

يغيب عن القصة عنصرا السخرية والفكاهة اللذان يخلصان السرد الروائي من التقيدية ويضيفان عليه هالة من اللاواقع والقاتازيا، مما يقربه من الأسطورة. وتعتبر الفصول الاثنا عشر المكونة لهذا العمل - صور من مقهى المسرح - بمثابة لوحات تتناول الشخصيات الاثني عشرة التي تغذى القصتين اللتين تحكيان بالتبادل على صفحات الرواية. فإذا كانت درجة الواقعية الرمزية تكشف عن كاتب يتمي إلى نفس دائرة ليون التي تضم خوسيه ماريا ميرينو ولويس ماتيو ديث، فإن هذا التلاعب بالخيال والمرح وبناء الشخصوس يميزان العمل الحائر على جائزة نادال عن التاج السابق للكاتب. تحدث أباريشو، "في ندوة الرواية الحالية"، عن كتاباته مشيرة بوجه خاص إلى شخصيات رواياته التي تختزن معاني فنه السردى، وأشار إلى تلك الكائنات الخيالية التي تمثله بطريقة أو بأخرى في صورة الضحايا الذين أصبحوا كذلك نتيجة لموقفهم المتمرد الرافض للانصياع. إنما شخصيات تصارع نفسها كما تصارع مبدعها. وهو يوضح أن بنية صور من مقهى المسرح تعود إلى أن الشخصوس العديدة التي تعمر الرواية تريد أن تقودها وتحدد مسارها. ويعترف بأنه لم يحظ قط بأى حوار طيب مع شخصوسه على طريقة أونامونو. وأوضح أن المادة الخام للشخصيات هى نفس مادة الموضوعات، بمعنى أنه قد يتاح للكاتب أحيانا أن يختارها، أما فى أغلب الأحيان فإنها هى التي تختاره وتصنعه بوقاحة وقسوة الفيروسات التي تسيطر عليه ولا تدع له فرصة للخلاص منها اللهم بعد ساعات وساعات من الكتابة والتأمل حتى تخرج فى النهاية إلى النور على هيئة كتاب. إن هذا "التحسد" فى كلمات يتسم بطابع سحرى لا يختلف كثيرا عن رؤية كييلو عندما قام بزيارة الجحيم ... إن حال دماغ الكاتب مثل دورق كييلو والطبخة التي يحويها هى ذلك التاج الذى هو بمثابة الموس الذى يقترن بمراحل الحمى عندما يختلط ببعضها البعض.

أما عن رامون خيمينز ليثوسواين فإنه يقدم تلاعبا حقيقيا فى روايته كوخ الأسقف، يتلاعب باللغة عندما ينقل لغة شباب اليوم بتحديث ملحوظ فى الكتابة الأدبية، كما أنه يتلاعب أيضا بالجنس الأدبى إذ يمزج بين قصة تبدأ كرواية "سوداء" -اختفاء جنيفر الغامض- تلامح رواية بوليسية ريفية على طريقة غارثيا بايون ونخيره بلينيو، ثم لا يلبث أن يضيف جرعة كبيرة من الخيال العلمى واللوحات التقليدية والفن السينمائي الحديث ليخدم كل ذلك الفكاهة والعبث فى قصة تقليدية تخلو من

الادعاءات الفنية. وتجدر الإشارة إلى الفقرة التي ينتهي بها العمل -ولا أقول الرواية عمدا- لا تحمله من دلالة: بدا له وهو في حالة تامة من الثمالة من جراء تمائلات سيارته الفيراري أنه قد فهم قول بيدرو: "إنها رواية رعب"، وأضاف قائلا لنفسه: "إنه أساسا خوف من الخيال".

الرواية القصائدية

بالإضافة إلى المظاهر التي أشرنا إليها سابقا والتي تتبع من تميز الخيال والفانتازيا وتفتح سبلا مختلفة، لابد أن نضيف تلك العودة إلى الذاتية التي تعيد إحياء الرواية القصائدية على نسق روايات الإسباني غابرييل ميروه عن طريق الإحساس والذاكرة والذكرى، مختصرة مسافة العصر التي تفصلنا عن هذا الكاتب القادم من لقنت. ونجد في هذا الخط، قصة الشاعر -حتى الآن- خوسيه مارييا بيرميخو الذي حصل على جائزة "الأتينيوم" للرواية القصيرة في بلد الوليد عن عمله حوار من طرف واحد، وهو العنوان ذو المدلول القوي. يعاود الكاتب -مناجيا نفسه- البحث في غياهب ذاكرته عن الطفل الذي كانه وكيف كبر، من حيث البعدين الزماني والمكاني. وتشذ صبغة الإدانة عن النغمة الغنائية للعمل. لكنه ينجح في تجسيد ماضيه عن طريق الفن الذي يعتمد إعادة الخلق بطريقة غنائية للأماكن والأشياء الحقيقية في أرض إقليم إكستريمادورا [الإسباني، في الجنوب الغربي]. ويظهر الطابع القصائدي أيضا في البنية: مشاهد بلا منطق مكاني أو زماني، ذات نغمة موسيقية، كما تشترك الألفاظ مع الإيقاع في إبراز معنى هذه المغامرة الداخلية غير المصطنعة وغير الحقيقية وإن كانت في بساطة: جميلة.

الهوامش:

(1) قدمت دار نشر الفاغوارا في أيط سلسلة رواية جديدة بهدف التعريف بروائين شبان. نذكر من أوائل الروايات التي قدمت: الرجل الذهبي لخوان مارييا ميرينو، وأركاديا لايفتائير لويث دي ليانيو، وما لقيصر لخوان بيدرو أباريشيو، وكوخ الأسقف لرامون خيمينو ليشو سواين.

التحول والوضع الحالي للرواية التاريخية

هنالك علاقة بين ازدهار الرواية التاريخية في بدايات عقد الثمانينيات وبين استعادة السرد والثقة الجديدة التي اكتسبها "الرومانس". وبالفعل فإن التاريخ هو المصدر الحقيقي للسرد بصفة خاصة وللرواية بصفة عامة. إن الميلاد الجديد لحب المغامرة الذي تطرقنا إليه في صفحات سابقة من هذا العمل قد وجد لنفسه قناة مناسبة في هذا الجانب من الجنس الأدبي يعود به إلى ما كان في بداياته إما عن طريق رحلة خيالية لأزمة أخرى أو عن طريق إعادة إحياء لشخصيات ضاربة في القدم أيضاً. ولا بد أن نشير هنا، فيما يتعلق بالرواية التاريخية الحالية، إلى سيطرة الاتجاهين دون غيرهما: إما الحديث عن "شخصية" ذات مميزات -سوف نعرض له بالدارسة- أو الحديث عن رواية "حيز"، "رواية مكان"؛ على ألا يؤخذ ذلك التقسيم على أنه مطلق وإنما كسيطرة لأحد هذين الاتجاهين. غير أن عودة ظهور الرواية التاريخية، التي تتعايش مع أساليب كتابية أخرى، نجمت عنها مجموعة من المميزات عززت حضورها الراهن في المشهد السردى سواء من حيث أنساق اللغة الفنية أو من حيث دلالاتها. كما تقدم قراءة جديدة لفترات وشخصيات تاريخية تعكس تساؤلات إنسان اليوم أو ميوله في تفسير التاريخ. إن تحديد ماهية الرواية التاريخية يعتبر إحدى القضايا التي تشغل حركة النقد الحديثة، ففي بدايات القرن السادس عشر كانت تعرف بأنها جنس فرعى من السرد. ففي عام 1509، أى بدايات عصر النهضة، كتب لوبث دى مندوثا -وهو كاتب شاب من أنصار النزعة الإنسانية في الأدب⁽¹⁾ ومن أتباع فرانثيسكو دى مندوثا⁽²⁾ ابن الكونت دى تنديا- كتب في مقدمة تاريخ بوهيميا⁽³⁾ لانياس سيلفيو بيكولوميني ENEAS SILVIO PICCOLOMINI: على الرغم من أن كل الكتاب الذين يتناولون الدراسات الإنسانية يا سيدى الفاضل -يهدى عمله للكونت دى تنديا- يفيدون من يجئ بعدهم، غير أنى أعتقد أنه لا يوجد من هم أكثر إفادة من المؤرخين الذين عهدوا بأبرز إنجازات السابقين للخلود الأدبي. وبعد أن يعرض لمختلف الأجناس التي كانت تضمها الدراسات الإنسانية في القرن

السادس عشر، بداية بالشعراء انذين يصفون الحلاوة على الحياة ويقدمون إبداعات متفردة، ينتهى إلى قوله:

يجمع التاريخ وحده شمل القوائد التى تنتشر فى العلوم الأخرى، ولا ضرر منه. فقيه نجد المنة والفصاحة والجمال الفريدة والنصائح المفيدة. يقدم لنا أمثلة للحياة الصحيحة وتعاليم جيدة تعرفنا بما ينبغي أن نتأذى عنه وما نقرب، فقيه نجد رسماً لحياتنا الإنسانية. وإذا كان أهم ما علينا عمله فى حياتنا هو أن نتعرف أنفسنا، فإن التاريخ لا عمل له سوى تعريفنا بأنفسنا باستحضار الأحداث البعيدة التى تحملنا على التفكير فى أمورنا. فنرى فيها تهاوى الممالك والإمبراطوريات الكبرى وموت العديد من الملوك والأباطرة مما يعلمنا ألا نتخذع بالنعم الكثيرة التى قد تتأتى لنا، إذ لا يستطيع أحد أن يضمن أنها مستلومة له حتى نهاية اليوم. وكما ينفرد توليو بالقول فى الكتاب الثانى من الأوراتورى⁽⁴⁾: "يعتبر التاريخ الشاهد على الأزمان ومصباح الحقيقة وحياة الذاكرة ومعلم الحياة ورسول القدم"⁽⁵⁾.

يشير هذا الشاهد الذى يقدمه عالم الإنسانىات إلى علل الرواية التاريخية التى أوشكت - باعتبارها جنساً أدبياً فرعياً - على أن تشهد مرحلة متقدمة من الازدهار فى عصر الرومنطيقية. إذ اهتم كل من الشعراء وكتاب الدراما والروائين حينئذ بالتاريخ نظراً لتعاظم الإحساس بالروح الوطنى وهو ما سعت إلى نشره، فى جميع المجالات، الحركة الرومنطيقية. فإذا كان عالم الإنسانىات فى تلك الفترة - صديقنا إيرنان نوبيث - HERNAN NUÑEZ يرى فى التاريخ، شأنه فى ذلك شأن الكلاسيكيين اللاتينيين، دوره كشاهد على الأزمان ومصباح للحقيقة وحياة للذاكرة ومعلم للحياة ورسول للقدم، ويؤكد، وهو ليس بالأمر الغريب على رجل مثله لا يزال يرتبط ببعض مظاهر العصور الوسطى، على فائدة التاريخ فى تقديم المثال الإنسانى للحياة الصحيحة، فإن الرومنطيقية تبحث فى التاريخ عن السمو، وبالفعل فإن رؤيتها للتاريخ لا تتوقف عند "الغناء للوطن"، إذ تأمل أن تكشف عن طريقه "النفس الأبدية"، "روح الشعب"⁽⁶⁾. لكن هذا الأسلوب الجديد الذى اتبعته الرومنطيقية فى إحياء التاريخ يرتبط بإدراكها له كمدرسة للحياة: تستخدم الرواية التاريخية فى تلك الفترة خاصة على يد أحد أهم ممثليها - سير والتر سكوت - موضوعات الماضى كمصدر للتعرف على المجتمع والفسرد وباعتبارها تفسيراً للحاضر، فتتفق مع عبارة شيشرون: التاريخ شاهد على الأزمان وهو مصباح الحقيقة وحياة الذاكرة ومعلم الحياة ورسول القدم. (الأوراتورى، II، IX). ومع ذلك

فإنه مع ثبوت ولع الرواية التاريخية الرومنطيقية بوظيفة التاريخ عند الكلاسيكيين، لا يجب أن نستبعد حقيقة أن السرد الخاص بكل فترة يظهر بنفس روح العصر الذي كتب فيه. تبحث الرومنطيقية في التاريخ انطلاقاً من نزوعها إلى ما هو إلهي، هناك حيث لا توجد سوى الملاحم وتاريخ الأحداث، ويبحث الجيل الرومنطيقى عن دلالة القداسة الإنسانية، روح تضامن كل البشر⁽⁷⁾. ففى رد فعل ضد الثورة الفردية نجد أن هناك تفوقاً للجماعة على الفرد: هناك إيمان بالكيونة الجمعية: الشعب المؤله.

بدأ ازدهار الرواية التاريخية في إسبانيا في العقد الثالث من القرن التاسع عشر. يضع وليم زيلرز⁽⁸⁾ W. ZELLERS أربعة عوامل رئيسية أدت إلى هذا الازدهار: نجد في المقام الأول رغبة الكتاب الإسبان في استعادة التفوق الوطنى بعد معاناة طويلة من تأثير الكلاسيكية الفرنسية الجديدة؛ ومن جهة أخرى، جاءت حرب الاستقلال لتلهب المشاعر الوطنية؛ ثم تأتى في المقام الثالث الحاة النفسية للمنفين الذين راحوا يستعيدون أجداد وطنهم؛ وفي المقام الأخير الرواج الشديد الذى لاقته ترجمة روايات والتر سكوت⁽⁹⁾. ومنذ عام 1825 وعلى مدى القرن التاسع عشر شهدت إسبانيا ازدهاراً شديداً للرواية التاريخية. ولقاربة الفترة من 1830 إلى 1870، نراجع كتاب إغناثيو فيرياس "انتصار الليبرالية والرواية التاريخية"⁽¹⁰⁾. يحاول هذا الكاتب أن يعرف الرواية التاريخية من خلال الرومنطيقية فيراها انعكاساً للانقطاع الذى أحدثته البويطيقا الرومنطيقية، إذ كتب يقول: إن إشكالية الانقطاع الرومنطيقية إلى جانب حاجتها إلى إيجاد ماضٍ مقبول تمثلت فيما أسماه بالرواية التاريخية⁽¹¹⁾. ويميز فيرياس بين ثلاثة اتجاهات في الفترة التى يدرسها (1830-1870) ثلاثة: "الرواية التاريخية ذات الأصل الرومنطيقى" (1823-1830) التى تسم بتكريس القطيعة النهائية بين البطل الرومنطيقى والعالم⁽¹²⁾. إن ما يطبع القص بالطابع التاريخى هو إضفاء صفة المثالية على الماضى، ذلك الكون الخاص الذى يستطيع فيه البطل الرومنطيقى أن يعبر عن يأسه وافتقاره إلى الهدف فى المجتمع.

وأما فى الاتجاه الثانى، "رواية مغامرات فى قالب تاريخى" (1840-1850)، اختفى البطل الرومنطيقى، بمعنى أن البطل الجديد، على الرغم من قطيعته مع العالم، سوف يكتشف فى نهاية العمل مصيره الشخصى⁽¹³⁾. ومع ذلك نلاحظ حضور ما يعتبره هذا الكاتب جوهر الرواية التاريخية، أي بناء المناخ التاريخى قصداً.

ثم الاتجاه الثالث: "رواية المغامرات التاريخية" (1845-1860)، التي لا يغيب عنها المناخ التاريخي، غير أنه ظاهري وحسب، لأنها غير قادرة على توليد علاقات من شأنها التأثير في البطل. وهنا يضع فيرياس رواج الرواية التاريخية المسلسلة بين يدي كل من ويتشيلو إيغوالس دي انكو WENCESLAO AYUALS وخوان مارتينيث بيبغلس JUAN MARTINEZ VILLEGAS وألفونسو غارثيا تيخيرو ALFONSO GARCIA TEJERO وهو يرى أنها لحظة الانحدار التي تلبى الرواية التاريخية ذات الأصل الرومنطيقى.

عندما نجحت الواقعية مع منتصف القرن التاسع عشر كنتيجة للوضعية الفلسفية وكرد فعل للتقدم العلمى وأنساقه التجريبية، كان لابد للرواية التاريخية ومفهومها التاريخي أن يتبدلا، إذ تتحول الملاحظة إلى عنصر أساسى في الأدب، وتبلغ الواقعية استقلالاً في حين نهض الحاضر كمادة تاريخية وروائية ذات قيمة لا جدال فيها. فتعود الرواية التاريخية التي تتناول الماضى القريب أو الحاضر من حيث كونهما تفسيراً لإشكاليات المجتمع الحالى. أما عن جورج لوكاتش⁽¹⁴⁾، الذى يعتبر الكاتبين الواقعيين بلزاك وتولستوى أبوين للرواية التاريخية، فإنه يعترف بأن والتر سكوت أعظم ملهمى هذا الجنس الأدبى، ويفرد له دراسة مطولة يجتهد فيها لإثبات العلاقات الروائية بين والتر سكوت والكاتبين المذكورين، بلزاك وتولستوى. ومع ذلك يظهر فى دراسته الافتقار إلى الحساسية فى تذوق المظاهر ذات الأهمية الخاصة فى الإبداع الرومنطيقى. يرى هذا الكاتب المجرى أن جوهر هذا الجنس الأدبى لا يكمن - كما يرى فيرياس - فى تشكيل مناخ تاريخي، إنما فى النجاح فى خلق أبطال تاريخيين يفضحون المتناقضات الاجتماعية ويجسدون ذلك "الجمعي الشعبى" الذى فيه تكتشف المشاكل الاجتماعية. هالمهم فى الرواية التاريخية؟ - يتسائل ويرد على الفور - المهم فى المقام الأول أن تجسد مصائر فردية بطريقة تسمح بالتعبير على نحو مباشر وتقليدي فى نفس الوقت عن المشاكل الحياتية للحقبة التاريخية⁽¹⁵⁾.

والفصل من الناحية الفنية هو المحتوى الاجتماعى والنفسى للشخصية المختارة، بمعنى أن القضية هي ارتباط مصيرها أو عدمه بالمشاكل الكبرى الخاصة بالحياة الشعبية من حيث المضمون⁽¹⁶⁾. وتفسر الرواية التاريخية انطلاقاً من النظرية الاجتماعية للأدب ذات الطابع الماركسى، كما هو الحال عند لوكاتش، يرى فى المرحلة الواقعية فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر العديد من العناصر التي تعزز

طروح هذا التفسير (وهنا بالتحديد يضع لوكاتش يده على ملامح أساسية للرواية التاريخية الواقعية). إن اعتبار المجتمع "مادة روائية"⁽¹⁷⁾ مقولة نحتها الروائي الإسباني بنيتو بيريث غالدوس في كلمته التي ألقاها في حفل انضمامه إلى الأكاديمية الإسبانية للغة عندما أراد التحدث عن فنه في صناعة الروايات. ومع ذلك، فإن تولى السرد الشهادة على تغيرات مجتمع عصر ما أمر لا نعتبره واقعية القرن التاسع عشر عنصراً فريداً، على الرغم من أهميته، وهو ما يشته كونه الأبطال الذين ينتمون إلى طبقات بعينها شهوداً متميزين على ما اعتورها من تغير. شخصيات تتبع من الشعب، خاصة ذلك القوس العريض من الطبقات المتوسطة التي تضم من الأرستقراطي المتدهور حتى العاقل، وكلهم أبطال تاريخ القرن التاسع عشر. ويصيب لوكاتش عندما يحلل روايات يأتي أبطالها التاريخيون من هنا، إذ يعبرون عن مشاكل مجتمع في طور التغير. لكن الرواية التاريخية الواقعية ارتبطت بالتاريخ أكثر مما رأى لوكاتش وهو ما يظهر جلياً في الوقائع الوطنية لغالدوس

أما في مرحلة الوجودية ومع حلول القرن العشرين، فقد تعرضت الرواية التاريخية لمنعطف جديد فجاءت كوسيلة للتعرف على كائنات فردية وشخصية واتجهت إلى المقالة التاريخية أكثر منها إلى التاريخ الموضوعي. كما اتخذ التاريخ كذريعة لموضوعات وألغاز إنسانية: الحب والأحلام والمرض والموت. فليس من الغريب إذن أن تتواصل الرواية التاريخية في عصرنا مع الأسطورة وتبحث فيها عن اتساقها الروائي. تأتي الموضوعية التاريخية في المرحلة الوجودية عن طريق تفسيرها انطلاقاً من باطنها، وهو ما تظهره الأشكال التي تتخذها: ازدهار جنس المذكرات أو قصص ضمير المتكلم، وروايات السيرة الذاتية. غير أن هذا لا يعني أن تكون رواية ضمير المتكلم أو الاتجاه إلى السير الذاتية أو المذكرات هي الأشكال الوحيدة للرواية التاريخية اليوم. إن ازدهار هذا النوع من الروايات بالإضافة إلى ارتباطه بالرمز الوجودي لعصرنا يعود إلى ارتباطه أديباً بالمغامرة، وهو ما يعيد هذا الجنس الأدبي إلى أول عهده، إما بالإبحار عبر الخيال في أزمنة مختلفة أو بيعت شخصيات ضاربة في القدم أيضاً. غير أن الروايات التاريخية الهامة في هذا القرن⁽¹⁸⁾ تكشف عن ميل إلى رواية السير، فقد أراد الكتاب الوجوديون بإحساس إنساني واضح أن يواجهوا صورا نموذجية لفترات تاريخية بما هو موجود حالياً حتى يتمكن القارئ بنفسه من إدراك

أوجه الشبه أو التناقض. تقوم تلك الشخصيات بتحديد مواقف تعرض لها الإنسان الذي تكتشفه، خاصة في القصة التي يرويها ضمير المتكلم فتكشف عن أعماق ما في مشاعره وخبرته، وتعبّر بصفة عامة عن صراعات الإنسان الحالية أو تلك التي طالما عايشها في الماضي. كما نلاحظ أيضاً عودة إلى فهم التاريخ كمدرسة للحياة وكوسيلة للمعرفة على الطريقة الكلاسيكية. ولا يعجب هذا المنعطف بعض المفكرين أمثال لوكاتش إذ يجد في الاتجاه نحو السيرة الذاتية عجزاً عن التعبير عن المعنى التاريخي لما أسماه "القوى المولدة للتاريخ"⁽¹⁹⁾، وهو ما يراه هدفاً أساسياً للرواية التاريخية.

ومع ذلك، وعلى الرغم من أن ذلك هو أهم مغاير في الرواية التاريخية، فهذه أصبحت بجمالاً أشد تعقيداً. يضع داريو بيانويا⁽²⁰⁾ أربعة مغايرات رئيسية: إعادة بناء الماضي؛ والصياغة القصصية؛ الانعكاس المتسامي للماضي؛ والاستفادة من المسافة الزمنية لممارسة تجارب أسلوبية. وهو تقسيم مفرط في التبسيط إذ لا يعرض لمناحي دلالية هامة تحيل إلى عصرنا. فإلى اليوم مازال من الأجدر أن نعود إلى الوظائف التي أناطها شيشيرون بالتاريخ:

- إن التاريخ كشاهد على الزمن قد يفسر من وجهتي نظر: إما بالعودة إلى الماضي القريب أو الاتجاه إلى ذلك الضارب في القدم. وفي كليهما يعتبر "التاريخ" الهدف الأساسي. ومن أمثلة الروايات التاريخية التي تناولت الماضي القريب يمكن أن نذكر أعمال كارلوس روخاس النبيل العبقري والشاعر فديريكو غارثيا لوركا أو أثانيا.

- التاريخ كمصباح للحقيقة، مفهوم الرواية التاريخية كسبيل لمعرفة الإنسان أو المجتمع أو كليهما معاً. ويمكن أن تكون رواية كابويرا مثلاً له.

- التاريخ كحياة للذاكرة، ومن المناسب هنا ذكر الرواية التاريخية من حيث إنها جنس يتناول المذكرات. وتعتبر رواية مذكرات أدريانو مارغريت بورمنار مثلاً هاماً لها.

- التاريخ كمعلم للحياة، بمفهوم سلسلة الوقائع الوطنية لغالدوس، حيث يستخدم الجنس الروائي لأهداف تربوية، أو تلك الكتابة الأخرى التي تقرب معنى ما يحكى إلى الحقائق الموجودة دون أن تتخلى عن أمانة القصص. ونجد أمثلة لذلك لدى لوردس أورتيث في أورাকা، ولدى انطونيو برييتو في السفير.

- التاريخ كمعرفة بالقديم، هنا تأخذ الرواية مفهوم إعادة بناء الماضي، وهي وجهة النظر الواضحة لدى روبرت غريفز ROBERT GRAVES في روايته أنا كلاوديو.

وفي إسبانيا، لم يتحقق نجاح الرواية التاريخية خلال هذا القرن إلا في عقد الثمانينيات، إذ ظهرت إصدارات كثيرة في تلك الفترة ابتداء من المذكرات غير المنشورة لبريمو دي ريبيرا (1977) لكارلوس روخاس، والنيل العبرى والشاعر فديريكو غارثيا لوركا (1980) لنفس الكاتب، وحتى أورাকা للورديس أورتيث، وكابريرا (1981)، وخارج الأسوار (1979) لحسوس فرناندث سانتوس، والأسقف القرصان (1982) لتوماس سلفادور، وعنوان الشهداء (1983) لتيريتشي مويش.

ووسط المشهد الرتيب للرواية التاريخية الحديثة في إسبانيا، قمت باختيار عملين يمكن أن يكونا من خلال مميزتهما من أهم الأعمال التي توضح وظيفة التاريخ في السرد الإسباني المعاصر. وسوف أتناول كابريرا لحسوس فرناندث سانتوس، والأسقف القرصان لتوماس سلفادور؛ والعملان قريان من حيث تاريخ نشرهما إذ ظهرت أول طبعة لرواية كابريرا في أكتوبر عام 1981؛ في حين نشرت رواية الأسقف القرصان لأول مرة في يناير 1982. كما أن مؤلفيهما من نفس الجيل تقريباً. ولد فرناندث سانتوس في مدريد عام 1926، في حين ولد توماس سلفادور في ميادا (بلنسية) عام 1921. كما نشر الاثنان أول أعمالهما في نفس الوقت تقريباً: الشجعان لحسوس فرناندث سانتوس عام 1954، وقيود الأسرى لتوماس سلفادور عام 1953. وهما ينتميان إلى روائي جيل الخمسينيات الذين يميلون في أسلوبهم بصفة أساسية إلى الواقعية الاجتماعية أو الواقعية الجديدة، وهو الاتجاه الذي تدرج تحته بلا شك رواية الشجعان لفرناندث سانتوس، بنحو من التحفظ، وإن كانت رواية قيود الأسرى هي التي تدرج تماماً تحت بطاقة الواقعية وربما كانت "التوثيقية" حتى. ولعل هذا الاختلاف البؤري بين الروائيين قد بدا واضحاً منذ البداية، إذ يمكن أن نجده كما سوف نرى في الروايات التاريخية التي سوف نتناولها بالتحليل. فإذا كانت الاثنان روائيين في ضمير المتكلم فإن عنوان كلٍ يعكس الاختلاف: كابريرا -وتشير إلى حدث تاريخي-، في حين أن الأسقف القرصان يشير إلى شخصية.

كابريرا

يكشف نوع السرد في هذا العمل لفرناندث سانتوس وتحليل الراوى فيه عن مفهوم التاريخ لدى هذا الروائي؛ وكابريرا رواية تقع أحداثها في سبعة وثلاثين فصلاً

غير معنون -سنتناول لاحقاً معنى عدم التحديد الموجود في الرواية- إذ ليست هذه هي السمة الوحيدة لبنية الفصول، فهناك عدم تحديد للشخصيات أيضاً، يرويها ضمير المتكلم من خلال شخصية البطل. أما عن الزمن الروائي فعلى الرغم من عدم وجود إشارات واضحة له في الفصل -أول إشارة للزمن التاريخي تأتي في صفحة 12 التي يشير فيها البطل إلى مرور بضعة شهور منذ خروجه من دار الأيسواء عندما وصلتته أول أخبار الامبراطور نابليون- يعين في الفصل التالي، في صفحة 16:

كان الوقت ليلاً، كما قلت والمساء رطباً وهادئاً كما هي العادة في شهر مايو، ولولا الفرنسيون لكان ذلك من بشائر الصيف...

ويشمل الشهور الأولى من عام 1808 حتى وصول "مئة ألف من أبناء سان لويس" سنة 1823 التي تنتهي بها أحداث القصة: ألم تعرف الخير؟ هناك مئة ألف رجل من فرنسا في طريقهم إلينا(ص 246).

أما المكان فهو في الضواحي القريبة من مدريد: كل صباح كان بريد مدريد يصل بقبض مختلف عن غطرمة قواتها(ص 12)؛ حيث تبدأ الرواية وخط سير قوات نابليون يتجه نحو الجنوب، بفصول تحوى الأحداث في "دسبنيابروس" (الفصل الرابع)، وفي "قرطبة" (الفصل الخامس)، ثم التراجع و"بايلن" (في الفصلين السادس والسابع)، ثم في اتجاه قادس بعد أن أسروا (من الفصل التاسع حتى الخامس عشر)، يلي ذلك الإبحار في اتجاه كابريرا (في الفصل الخامس عشر)، وتقف الرواية عند الجزيرة لتخصص الفصول من السادس عشر حتى السادس والثلاثين لوصف معاناة الأسرى، وفيها إسقاطات واضحة على معسكرات الاعتقال في عصرنا. أما الفصلان الأخيران فإنهما يرويان عودة البطل إلى شبه الجزيرة ووصوله إلى مدريد.

أما نوع الصوت السارد وهذه الخاصية الارتحالية فإنهما يجعلان من رواية كابريرا بمثابة استعادة لرواية الشطار في عصرنا، وأقول استعادة لأن اللهجة والألفاظ وأسلوب نقد الراوى يعود إلى ذلك النوع من القصص القديم، ومع ذلك فإن البطل يمتلك بعض الإشارات الخاصة به حول المعنى التاريخي المعاصر وهو ما يحاول فرناندث سانتوس أن يضفيه على الرواية. فمزج التأمل الأخلاقي بالمغامرة على امتداد العمل هو بلا شك من سمات روايات الشطار؛ تقرأ في الفقرة التي تستهل بها الرواية:

شأن الحرب هو شأن الثروة، قوامها العتة والتزق، فتخلع على البعض خلعة

قومية في حين لا تتيح لأخرين سوى كفن الأرض المتواضع . جاءت ذات يوم لتخرجني من تلك الحالة الثابتة إلى تلك التي يتمتع بها أمثالي نحن ولدوا بلا ثروة ولا أقارب يعنون بأمرهم.

ومع ذلك، فإن هذه الفقرة تبرز إحدى سمات البطل ألا وهي مولده بلا ثروة ولا ألقاب وهو ما سوف يؤثر في تكوينه على مدى الرواية كشخصية ترمز إلى الشعب الذي يعاني من التناقضات التاريخية والتي تقدم من خلالها المشاكل الحياتية. ومن هنا فإن فرناند سانتوس يكون قد خطا تلك الخطوة التي أرادها لوكاتش للرواية التاريخية في القرن العشرين: أن يقوم الشعب بدور البطولة. في كابريرا ليس البطل هذا الشخص المجهول الهوية ولا الشعب الذي لا نعرف اسمه، وإنما صوت الراوي نفسه هو الذي يتحكم في القصة وفي تقدم العالم الروائي الذي يتولى أيضاً مهمة التفسير والحركة كما يتعين عليه كنوع روائي متعدد العناصر وخاص بالكاتب؛ وهو النوع الذي تتحرك فيه الرواية. أما الطابع الذاتي الذي يطبع به ضمير المتكلم العالم الذي يتناوله فإن من شأنه أن يقربه من المقالة التاريخية.

وبطل لقيط يروي قصته منذ لحظة تركه الملجأ كي يتبع سيده الجديد، ويقرر تغيير مصيره بعد أن يتركه لينضم إلى قوات نابليون، ليس كجندي وإنما كأحد أفراد العامة الذين انضموا إلى القوافل العسكرية من كل حذب وصبوب. وانطلاقاً من موقفه هذا يروي ما يعيشه من أحداث: في البداية المسيرة شبه المنتصرة للجيوش الفرنسية، ثم هزيمة "بايلن"، ومعاناة كابريرا -الجزيرة التي اختارها السلطات الإسبانية لتكون معسكر اعتقال للقوات المهزومة. وانطلاقاً من موقفه كأسباني يرى مواطنين آخرين انخرطوا في صفوف هذه الطواشير العسكرية كالمستخدمين الذين أقسموا أمام الملك جوزيف حتى لا يفقدوا امتيازاتهم، أو كذلك المتفرنسين الذي اعتقدوا لسلامة طويته في حسن نوايا الإمبراطور، أو كذئ الرداء الرمادي الذي يمثل صورة الليبرالي الراديكالي؛ وإزاء هذا كله، لا يفهم صديقنا كيف يمكن وهو إسباني أن يقف في جبهتين متصارعتين. فعلى مدى أحداث الرواية يجد نفسه متورطاً في مصير عبشي، يتحمل هو عواقبه دون أن يدرك السبب: أولاً خلال الحرب، ثم بعد ذلك في فظائع معتقل كابريرا. فعند فشل محاولة الفرار من تلك الجزيرة الملعونة يتأمل المواقف التي اتخذها البعض لاختيار أحد المعسكرين ليقع من جديد في الحيرة:

لا بد أن كل القلوب كانت تدق كقلبي نتيجة للدوار، فقد ظل الهاربون المحاصرون على حدود حرياتهم بلا حراك واضعين مصيرهم بين يدي الليل، في حين ظلت أنا أنتظر وأتساءل عما إذا كانت زمرة الرجال تلك، على الرغم من جرائمهم في قرطبة، لا تستحق مصيراً أفضل، بعدها بدأت تظهر لي فظائعهم، هؤلاء الضحايا المتدلين من الأشجار، فكان صعباً على أن أراهن على أي من الجانبين حين راح الضوء يتضاءل في الأعلى وواصل الزورق دوريته. رحت أتذكر ميررات الصديق وكلمات القس في الحديقة وتلك الخطبة من فوق المنبر أو صوت الرجل ذي الرداء الرمادي. كل ذلك اجتمع وكون متاهة في رأسي راح البحر والزورق يحوانها ليوكاني وحيداً دون أن أدري إلى أي حزب أنضم أو أي قرار أتخذ (ص 134).

ليس هذا بالشاهد الوحيد، وإنما هناك العديد مما يمكن استخراجه من النص ليشير إلى المعنى والرمز الذي يمثله البطل؛ إذ إنه صوت من لم يحظوا قط بالبطولة التاريخية -ومن ثم لا يعرف اسم البطل ولا حتى رأى مبدعه ضرورة لذلك، فاكفى بإعلامنا بأنه طفل يتيم بلا ثروة ولا ألقاب- ومع ذلك فقد تحمل مغبة المصير التاريخي. إنه رمز أفراد الطبقة الدنيا الذين حولهم فرناند سانتوس إلى أبطال ومنحهم ضمير المتكلم لكي يصبحوا، انطلاقاً من موقفهم ومن بعدهم الرؤى، قضاة أو مدنيين - حسب الحالة- لمواقف أصبحت من التاريخ.

والرسالة التي تبعث بها الحكاية على مدى أحداثها هي عبثية إسبانيا المنقسمة على نفسها؛ فالرواية من ثم وانطلاقاً من حدث تاريخي هو كابريرا تأتي ككناية عن إسبانيا الحديثة، فهي مقدمة لما جاء في تاريخنا طوال القرن التاسع عشر وعلى مدى العقود الأولى من القرن العشرين.

إذا كنا سنتفق على نظرية أن المهمة الأساسية للرواية التاريخية تنصب في إظهار المعضلات التي تحدث في فترة ما، فإن رواية فرناند سانتوس تكون قد أدت مهمتها على أكمل وجه عن طريق الشخص، غير أن نية الكاتب كما سبق وأشرنا في تقديم العمل ككناية تاريخية تذهب إلى أبعد من ذلك، وهو ما ندركه في نهاية القصة. يعود البطل إلى بيت آخر سيد له قادماً من مقهى دي لورنتيني حيث شهد موقفاً محرّجاً تعرض له ذو الزي الرمادي فيسمع من سيده في لحظة ارتياح خير وصول "أبناء سان

لويس المائة ألف"، وأنه قد تم إعلان التعبئة العامة: ضرورة أن يتقدم كل إسباني في سن الخدمة العسكرية وهو ما كان ينطبق على صاحبنا، فشرع أن المستقبل سوف يعيد التاريخ الذي سبق وأن كابده. وتمثل الفقرة الطويلة التي تختتم بها القصة والتي يتحدث فيها البطل بصيغة "نحن" رمزاً للدور الخاسر الذي دائماً ما يكون من نصيب الشعوب، ورجوعه إلى صوابه بعد أن خير أن مصيره هو الصفد الذي يقيده من عنقه حتى أخمص قدميه ويقدم الصورة الأخيرة للمصير المأسوي لأمة منقسمة وآخر عرض للبطل الذي فشلت كل أحلامه في الحرية:

في النهاية، أنا إسباني أعود هناك لأملك نفس السبل القديمة من جديد جانعا تحت شمس تعلن يومياً عن المزيد من القسوة على قدمي المحرقين. حقيقة، إن كل شيء يحدث بالعكس، متقلباً ومنقسماً، غير أننا نظل دائماً كما نحن، يغمرنا نفس الغبار وفي اتجاه نفس القوارب. كابريرا بشعة أخرى، فنحن كحمير ندور حول ساقية ونظل ندور معصوبي العينين دون أن نعرف أبداً من أين يبدأ أو أين ينتهي مصيرنا البائس. لا أعرف أي شيء ولا شيء يهمني، كل ما هنالك أنني أسير مقيداً حسبما يقرره لي آخرون، مصري هو أن أصمت وألا أثور وأن أعرف أنه على الرغم من كل شيء فلن أنجو أبداً من هذا القيد الذي يقيدني منذ ولادتي وعمسك بخناقى وحتى أخمص قدمي(ص 246).

الأسقف القرصان

رواية توماس سلبادور ذات الطابع الوجودي القائم على خلق شخص مستوحاة من حقب بعيدة من الروايات التاريخية، يعاد من خلالها -انطلاقاً من الحاضر- تناول أزمت إنسانية أزلية. إنها نوع يعد التاريخ سبيلاً للتعرف على الذات البشرية. بل هي من الروايات التي تحظى في وقتنا هذا بنجاح جماهيري.

ليس منا يبعيد، مثلاً، نجاح مذكرات أدريانو لمؤلفته مارغريت يورسينار التي تعبر فيه عما يعانيه الإنسان المعاصر من وحدة، عاقلة مقابلة بين حاله وحال عصرنا الحالي ونظرائهما في عصر الإمبراطور الروماني.

ويتعلق الأسقف القرصان بشخص السيد بلورو دي أورديا، أسقف منطقة طركونة ما بين عامي 1445 و1489، الذي استبعد من الكنيسة على يد البابا كاليستو

الثالث، الذى كان، قبلها بعام واحد فقط، فى 1445، قد عينه قبطاناً أعلى لواحد من الأساطيل المتربصة لخطر الترك.

والعمل، المكتوب معظمه بضمير المتكلم -عدا التمهيد-، هو مذكرات الأسقف عن حياته عامى 1455-1456⁽²³⁾، التى غائباً ما سطرها بعد هذا التاريخ بسنوات ثلاث، عندما تولى البابوية إنياس سيلفيو بيكوليميني، ييوس الثانى. إذ ينظم بـدرو سلبادور مذكراته أملاً فى تقصى حقيقة حاله واستجلاء معضلاته.

إنها رواية ذات حيز تاريخى مرسوم بدقة متناهية وذات توثيق بليغ فيما يتعلق بالشخص وأماكن الأحداث وتواريخ وقوعها. جهدٌ كبير يعترف به توماس سلبادور نفسه، بصورة غير مباشرة، عندما يدرج فى الصفحات الأولى من الرواية قائمة أسماء ذوى الفضل عليه فى إنجازها، على سبيل المثال: من أطلعه على خفايا الفاتيكان، من زوده بنفائس من المكتبة الأثينية فى برشلونة، من ترجم له نصوصاً من اللاتينية، إلخ.

أولى خاصيات السرد هنا، تحديداً، تلك الدقة التاريخية التى تنسج عليها الدراما الإنسانية للبطل الذى أفرد له توماس سلبادور السرد ناهياً تدخل أى راوٍ سواه، وجاعلاً البنية دعامة الطبيعة الوجودية للعمل الذى يستهله بالمير التاريخى وراء تسمية بـدرو دى أوربـا بـ"الأسقف القرصان"، وهو استشهاد بفقرة من ص 152 من الطبعة الإسبانية من هكذا أصبحت بابا، لمؤلفه ييوس الثانى، نقرأ فيها ما يلى:

لعل النهب، لا محاربة الترك، كان جل هم أسطول أوربـا الطركونى، الذى كان فى خدمة أغراض الحملة الصليبية؟

إذ تدور تساؤلات هذه المذكرات حول الرواية التاريخية من منظور بـدرو دى أوربـا. يقضى الفقرة المستشهد بها تمهيداً فى هيئة سرد بضمير الغائب، يصور بجمع الكرادلة والمحيط الرومانى الذى تم فيه انتخاب البابا ييوس الثانى. تمهيدٌ هو بمثابة نقطة انطلاق للحكى على لسان بـدرو دى أوربـا الذى عاد إلى روما، بعد واقعة استبعاده بثلاثة أعوام، عضواً فى سفارة مملكة أراغون التى أتت لتقديم فروض الولاء للبابا الجديد، ييوس الثانى. يليه مباشرة فصل، أول فصول المجلدين اللذين تشتمل عليهما هذه المذكرات الخيالية، يبدأ بـ"الذكرى" التى يشرع فى تحريرها:

على تحرير حكايتى . على أن أقصها على ذاتى خاصة، فهى سيلي الوعيد كى أفهمها وأعى فى أى لحظة انحرفت الأقدار (ص 16).

تلك السمة الدامغة للرواية، أى الانطلاق من حدث تاريخي ما لبلوغ -إن أمكن- إجلاء
خبايا أحد الشخص، تمتد على مدار مجلدى العمل وفصولهما جميعاً. فيبدأ الفصل الأول بعنوان
باللغة القطالونية Deu lo volt! أو "إنها إرادة الله!"، وهي الصيغة التى دأبت تتردد فى الحملات
الصليبية، يصحبه استشهاد بحملة من كتاب "محاكاة المسيح"، لتوماس دى كيمبيس، أكثر
الكتاب الروحانيين المقروئين فى العصور الوسطى: لا ينبغي التسرع فى تصديق الكلام أو
البشر؛ إنما يحمل توخى التأني والحذر عند تناول الأمور، هذا ما يوصينا الله به. جملة تشير
إلى ما أبداه بدرو دى أوربا من رغبة فى تحرى الحكمة عند تصديه لسلوكه الشخصى. هكذا
يشدد توماس سلبادور على حميمية ومصادقية السرد، مؤكداً بالتالى صفته الوجودية. ثم إذ هو
يعنون المجلد الثانى، حيث الأحداث المسببة لاستبعاد الأسقف، بـ "إنها إرادة الله!" فكأنما ذهب
المصير بالبطل إلى أبعد مما كان ينتظر. الحملة التى يستهل بها الجزء الثانى، وهي أيضاً لتوماس
دى كيمبيس، مفادها التساؤل بشأن ما يفيد المرء من جراء رغبته الاطلاع على الغيب،
والغيب المقصود هنا هو مصير الأسقف. إنها طريقة تستحيل معها الدلالة التاريخية للشخصية
نسبية، وإن تؤكد على ذلك "الضرورة الأوحى" الذى تقرره واحدة من المفاهيم المسيحية عن
الوجود: ماذا يفيد الفضول النهم من معرفة الغيب؟ فالجهل به يجعلنا يوم الحساب فى مأمن
من العذاب. ملمح أخير من ملامح الوجودية المنعكسة فى البنية تنتظمه الانطباعات التى لم يزل
البطل يسجلها عن عملية الكتابة ذاتها فى بداية فصول عدة. فى أولها يؤرخ للحظة شروعه فى
الكتابة عندما يطرح عن نفسه القناع الورع للغضب، ويستترل ذاته لفهم الأسباب البعيدة
لماضٍ ولى (ص 15)؛ وفى ثانيها، عندما تمضى ثلاثة أيام على تركه ريشته، فيسترسل:

الكتابة تأمل. والكلمة المكتوبة مسكين تغرس فى اللحم... سهل على أن أفهم
حتمية توجهى الآن بالكلمة إلى ذاتى، أى أن أخاطب ذاتى كى تظل الذكرى
حية. وهكذا هي الحال، فلا شك فى أن كان الماضى ذكرى، فهذه الذكرى تظل
حاضرة إذا حيرت كلمات.

ثم يتوالى التساؤل حتى بشأن صدقه فيما يكتب. وعلى مدار السرد، يصحب
البطل نوع من عدم الفهم لحكايته الشخصية، إذ ليست عملية التذكر ألا وسيلة،
تفتح أمامه طريقاً للتعرف على ذاته، ينحدر عبر ثنائى متباينة كتيابين شهاديات
الماضى. وتبدو المقابلة بين الدقة التاريخية ودراما البطل وكأنها تفضح عدم كفاية
التاريخ وحده عند التصدى لكشف أغوار النفس البشرية، وإن وجد القارئ نفسه

مندجماً في مشهد بعث أجواء الماضي وشخصه التاريخية، مطلاً على مرحلة مختلفة، بل وموحية بشكل خاص. إنها تلك العناصر الثلاثة: مسرح الأحداث، الشخص، التأويل التاريخي، هي التي يوظفها توماس سلبادور لأسطرة المذكرات الخيالية. روما النصف الأول من القرن الخامس عشر، البلاط الفخيم لألفونسو ملك نابولي، وكنيته الحليم، رودس وجزر بحر إيجه، تتفوق جميعها كحيز موحٍ، تقاسمه قوى ثلاث، البابا والمملك والترك، تنضم إلى اللعبة عند محاولة فك رموز اللغز.

وشخص النص المحورية تاريخية بدورها: ألفونسو دي أراغون ملك نابولي، البابا كاليستو الثاني، ألونسو دي باروخا، أنطونيو دي أولثينا، وهو أحد أشد أهالي أراغون إخلاصاً للملك نابولي، وأنطونيو دي فريسكوبالدي، كبير الأساقفة، والبابا بيوس الثاني، إنياس سيلفيو بيكوليميني. ولم يتقص حرص الأديب على الأمانة التاريخية من قدرته على أسطرة دراما البطل، لا سيما، مثلاً، ميله إلى بعث الماضي وتقصى نفوس أبطاله. ميلٌ يستحيل سبيل بديرو دي أوربا لاستجلاء مصيره. لذا غالباً ما تنطوي حوارات الشخص على دلالات تؤشر إلى ما سيكون عليه نهاية الحكى. فبدءاً من ص 55، عندما ينيط البابا كاليستو الثاني الحديث العهد قيادة أسطول صغير بيدرو دي أوربا، نقرأ الحوار الآتي:

- إنك، يا بيري، أحد آباء الكنيسة، وهي بمثابة زوجك.

- حقاً، أيها الأب القديس، وإن لا يسقط هذا غنى كوني من رعايا ملك أراغون، وأنتم في غنى عن معرفة أنه أحياناً تصطدم سلطات الكنيسة الوقتية بالمصالح الحقيقية. وفي الصفحة 264 يحدث الملك الأسقف بقوله:

- ستفشل يا بيري. فما أنت، بين فكي الرحي، روما ونابولي، سوى حبة قمح تقطن. وهي جملة مكرورة على مدار السرد في صورة موتيفة، كأنما هي مصدر ما يعانيه البطل من شك خلال تلك الأعوام. عنوان الخاتمة الموجز: FINIS CORONAT OPUS "النهاية تتوج العمل"، ليس مجرد جملة درجت أن تختتم بها الكتب قديماً، إنما مؤشر أيضاً إلى ماهية ما توصل إليه الأسقف من خلاصة في خاتمة ذكرياته. إذ لم يعد منشغلاً بالماضي، بل يصرح بعزمه العودة إلى ما كان عليه قبل شروعه في مغامرته الصليبية⁽²⁴⁾. غير أنه لا يعتزم حرق ما كتب، إذ يؤثر الاحتفاظ بالتاريخ⁽²⁵⁾. فهذا الأخير كان وسيلته لبلوغ استنتاجات مبهرة. أولها أن لا شيء يعود إلى الوراء، فماضي الإنسان منقضي دون رجعة. ووثيق الصلة بما سبق استنتاج

آخر متعلق ببلوغ الحقائق التاريخية، مفاده أن لا شيء مؤكد تماماً. الحقيقة المطلقة - يقول الأسقف - لا وجود لها، حتى في مجال الحقائق الأساسية. أما الحقيقة الحاضرة أبداً فهي حقيقة السلطة. وما ينفك البطل يؤكد أنه عندما تكون السلطة مطلقة، تصبح الحقيقة فاسدة. لذا يغنى البطل الدفاع عن حقائقه البسيطة حافظاً إياها في مكان أمين: حقيقتي ملك لي، وسأحفظها في صندوق مكن كي لا تختلط بحقائق أخرى. وفي معرض تقييمه الشخصي هذا لحكايته الذاتية لم تفته حكمة النأي بنفسه بعيداً، مما يمكنه "من الاعتراف" بأننا جميعاً نكذب ولو قليلاً²⁶، أو الاعتراف بنقائصه الشخصية: لقد غلبت عجزتي إيماني، قرمتي تواضعي، جسارتي حرصي. وتمكن من استيعاب مكانه في التاريخ: حلقة في سلسلة الكنيسة الأبدية. في منتصف الطريق بين المصالح الشخصية وعبادة الخالق. وهنا مكن لغزوه. إنه تجسيد للأزمة بين نوعين للولاء: للبابا، وللملك. في هذه اللحظة، يعود توماس سلبادور إلى الخاضع، جاعلاً بطله بدرو دي أوريا - وقد أصبح إنساناً على مشارف العصر الحديث - يصيغ حكمه حول تلك اللحظة التاريخية التي اضطبغت بالسيطرة الوقتية للكنيسة: سيأتي على وعلى خلفائي زمن نُجرّد فيه من كل واحدة من الامتيازات التي يحلو لنا أن نسميها الآن شرفاً ملحياناً. فعلنا حين نتخلي عن أمور الدنيا نكون أكثر فقراً وأكثر نقاء.

ثم إذ يحتم كلامه يلقي على عاتق الإنسان الفرد بتبعية البلبلة التاريخية :

الملك دم، روما روح، وإذا الولاء مبلبل الآن، فمرد هذا، في رأبي، إلى مكن البلبلة، في ذاتنا نحن.

في المثليين اللذين عرضناهما لتونا، يبرز الطابع المقال للرواية التاريخية المعاصرة. على الرغم من ذلك، فموقف الكاتب في كل منهما مختلف اختلافاً بيناً. ففي رواية خسوس فرنساد سانتوس نجد ذلك الطابع المقال في الشكل الرمزي التاريخي أي السرد؛ تصحبه تداعيات جليلة للمفاهيم السوسيولوجية. أما رواية توماس سلبادور فهي، على العكس من سابقتها، إشارة إلى التيار السائد في القرن العشرين، الذي يرى في التاريخ وسيلة لاستقصاء حال ونوازع الإنسان: إنسان الماضي، إنسان الحاضر، إنسان كل العصور.

أورাকা

تعد رواية لورديس أورتيث سرداً تاريخياً محوره شخص أورাকা، ملكة ليون وقشتالة، ابنة ألفونسو السادس. سردٌ يبعث، من ناحية، واحدة من أكثر شخصيات

تاريخنا هوائية وترددًا؛ ومن ناحية أخرى، واحدة من أشد الحقب التي عصفت بالممالك المسيحية في العصور الوسطى تقلباً وصعوبة. وإذا تعد شخصية دونيا أورাকা تأملاً في مسألة الوحدة والموت، بما تحويه من فحور فاحش -غير مقنع أحياناً-، فإن السياق التاريخي كما تتصوره لورديس أورتيث يخضع للتأويل الحديث لتاريخنا. إنه ملمح يتم حتى التحاور بشأنه في الرواية ذاتها مع القارئ المستر، وإن ظل القارئ الصريح ممثلاً في شخص القس روبرتو، في فقرات منها مثلاً: أعلم، يا روبرتو، أن حكايات التاريخ طالما تكون متقصّة، خادعة، فماذا يمكنني أحدثك خيراً.

لم تنزل الرواية التاريخية تكتب في إسبانيا حتى أواخر الثمانينيات. وسوف أشير إلى عمليّن حاز أولهما إعجاب النقاد (السفير، لأنطونيو برييتو)؛ فيما لاقى الآخر نجاحاً بين القراء إلى جانب فوزه بجائزة "بلانيتا" لعام 1986.

السفير

وكتاب أنطونيو برييتو ينبغي أن ندرجه في سياق ذروة رواج الرواية التاريخية وما يشهده الآن من اهتمام عصر النهضة الأوربي في الرواية الغربية. ورواية السفير تعالج شخصية أحد سفراء الملك كارلوس الخامس، عالم الإنسانيات والشاعر دون دييغو أورتابادو دي مندوثا -ابن كونت تنديا، وأول عمدة لغرناطة-، في فترة ظهوره في نابولي بين عام 1534 وعام 1575، عام وفاته في مدريد بعد وصيته للملك فيليب الثاني بكل ممتلكاته -بما فيها مكتبته الضخمة التي ألحقت بالإسكوريال - بل وبديونه أيضاً. وأوروبا عصر النهضة، بخاصة: إيطاليا، نابولي، روما، فينيسيا، فلورنسا، ولا سيما سينا، هي الحيز الذي يبعثه أنطونيو برييتو -الخبير بعصر النهضة الإيطالي-، بكل رونقه الثقافي والتاريخي، ولا سيما نشاطه الإنساني الذي ينعكس في ولع دون دييغو بالكتب، امتياز يستغله برييتو، الأستاذ الأكاديمي، للحديث بوله عن أمهات كتب عصر النهضة والنصوص الكلاسيكية التي يمكن -في الواقع- تأملها مكنوزة في مكتبته. تكتسي الرواية رداء السرد التاريخي، على طريقة العصور الوسطى، أخذ كاتبها، المخلّق، عالم الإنسانيات، على عاتقه وصف الأحداث بمنطق المؤرخ الحقيقي، جاعلاً جل همه الشهادة على عصره، بغية درء الشبهات عن سيرة دون دييغو. إنها إحالة تتضمن أصوات أعلام من القرن السادس عشر، كالأسقف غريغو الذي قدم لترجمة كتاب "تاريخ بوهيميا" لإينياس سيلفيو يكوليميني.

"الوصية الرسائية" التي يستهل بها العمل -واحدة من أكثر أساليب الإنسانيين شيوعاً في مقدماتهم- تعرض ما تعج به حياة دون دييغو من أحداث تاريخية وتعد بمثابة الرموز، مثل: استيلاء الإمبراطور على لاغوليتا وتونس، ثم فقدانها في عهد فيليب الثاني؛ كما تكشف سلفاً محاور وظيفية بالنص، منها مثلاً: لوحة تيتزيانو، ورسم لدون دييغو أورتادو دي مندوثا، يتكلم عنه بساري، واللوحة المسماة بـ "الجميلة" والتي يؤكد المؤرخ المختلق أنها صورة لتيثيا: بطللة قصة الحب في الرواية، ويتظاهر الراوي، في المقدمة، بأنه التقاها مجدداً في لوبائنا، خلال سني وجوده فيها للدراسة، مبعوثاً من قبل غيدو مانشيني.

ويبرز الشكل الرسائي جوانب هامة في رواية برييتو، كبراعته في خلق عوالم خيالية كاملة انطلاقاً من إحالات ثقافية وتاريخية، يبدو فيها وجود الشخص والأجواء دانياً. فمثلاً غارثيلاسو دي لا ييغا، أرينيو، بساري، حاشية الملك من المثقفين أمثال بايث دي كاسترو، خيرونيمو ثوريتا، كالبيتى إسترياً وغيرهم؛ وباباوات وأشراف عصر النهضة، هؤلاء جميعاً يتحولون، على مدار العمل، في جلّ هماء حقيقتهم التاريخية التي يعثها هنا خيال الأديب؛ كما يكشف هذا الشكل الرسائي ازدواجية الانصهار الأسطوري السديد، الذي يسهم في تعددية دلالات العمل، والقائم على التطابق بين الكاتب المستتر، برييتو، أحياناً، وشخص ذلك الراوي الخيالي، عالم الإنسانيات؛ ثم أحياناً أخرى، وشخص دون دييغو، السفير، عالم الإنسانيات بدوره. ويسهم ما يقتضيه ذلك كله من انصهار في أزمنة السرد، زمن الأحداث وزمن الكتابة، من ناحية، في إضفاء المعاصرة على واحدة من الحقب التاريخية؛ ومن ناحية أخرى، في إحالة حاضر الكاتب إلى الرمزية: وهما سمتان لم نزل نتميز بهما فضلى الروايات المعاصرة. والملح الثالث في السفير قوامه طرافة المداخلات المنتشرة في الحكى، إذ تعد مبعث تسلية للقارئ. في الفصل الأول، أسباب اقتناء مندوثا للدجاجة ذات البيض الذهبي؛ ثم، في فصول تالية، تلك المرأة الغامضة التي كانت لرجل من ألمرية قبل أن تستقر في حوزة السفير، إلخ.. دون أن تنتقص الفكاهة من سمو الجرعة الثقافية للعمل.

والسفير التي تقتضى منا تعليقاً أكثر استفادة للإشارة إلى وفرة ما فيها من أخبار عن التاريخ الداخلى والخارجى لتلك الحقبة -عصر النهضة- لما تحويه من نفيس إنساني على نحو

خاص؛ ولتناول الأساليب المتنوعة التي وظفها الروائي كي يصب لنا، في قالب نصي، حكاية شخصية، لا يستهان فيها قط بتوقه إلى زمن لم يقدر له أن يعيشه. وهما عنصران أساسيان في هذه الرواية التي يمكن أن تعد بحق مدخلاً لتعرف عصر النهضة.

لا تقل إنه كان حليماً

كانت جائزة بلاتينا لعام 1986 من نصيب رواية تاريخية حظي مؤلفها، تيريتشي مويش، بشهرة واهتمام عريضين. موضوع رواية **لا تقل إنه كان حليماً** منصب على قصة الحب بين مارك أنطونيو و كليوباترا، داخل إطار شيده الأديب مستعيناً بمصادر كلاسيكية، وبعدد من الأساطير والاستدعاءات التي يثيرها بطلا السرد، وبفانتازيا ينفرد بها مويش، منتخِباً لها هنا مسارح أحداث -مصر القديمة، روما، أثينا- محببة إلى نفسه. وبعث العوالم القديمة هذا مرده انسياب خيال ومفردات المؤلف الذي ينقب في الماضي عن كل براق وزخرفي وغريب. إنسه تاريخ يعرض فقط بنية جميع الأجزاء المتفرقة. تنقسم الرواية إلى مجلدات أربع معنون كل باسم الشخصية التي تدور حولها الحكاية. في أولها، تظهر كليوباترا مجسدة شهوة الحب، متجاوزة معطيات التاريخ التي كانت سبباً في تخليدها. فهي ليست فقط المرأة الجميلة التي سلبت لب الرجال، إنما هي أيضاً التي نصبت ملكة على مصر، وعاشت في الأسكندرية القديمة. أوكتافيا، أخت يوليوس قيصر، هي قطب المجلد الثاني ورمز الواجب وتجسيد الصرامة الرومانية التي تمثلت في كاتون حسبما يصورها لنا التاريخ. ويتسارع إيقاع السرد في المجلدين الآخرين، كما تتخذ أهمية خاصة شخوص خيالية مثل قيصرون وآخريين، كالكاهن تحتمس الذي يصيغ، في نهاية العمل، ربما أهم ملامح الرواية إنسانية. **لا تقل إنه كان حليماً** ربما كانت بحاجة إلى مزيد من العمق، وقليل من الاستعراضات التعبيرية، وشخوص ذوي حبكة داخلية أقوى، وزمن روائي أكثر اتساقاً مع زمن الأحداث الذي لم يكن بدوره سوى استعراضي محض.

قبر في السماء،

بين التاريخ و الرمز

من الروايات التاريخية، **قبر في السماء**، الصادرة في 1987 للأديبة بيتيلا أوربا. وهي مسرودة في ضمير المتكلم، يقص من خلاله البطل، الفريكو، على محبوبته، خيرونيمادى لاس كوياس، سيده المجد، ذكريات حياته التي

أمضاها بين كريست والبندقية وروما والإسكوريال وطليلة. ويُستهل الحكى لحظة تنهى أخبار الفزاع الأسطول الإسباني (لا أرمادا) الذى لا يقهر إلى طليلة، عندما كان البطل عاكفاً على لوحته "جنازة الكونت أورغات"، فيعيش ثانية ماضيه وحاضره. رواية تاريخية يكتسى السرد فيها بخواص البطل الراوى، حيث أننا الراوية تتعلق بحقب وأحداث وشخص تاريخية، بينما "الأنسا المروية" تحقق الانصهار الأسطوري بين شخص يتيلاً أوريا وتلك الشخصية التاريخية: الغريكو. لذا نجد العالم المروى ينساب، حتى فى أدق تفاصيله التاريخية، عبر تأويل الأدبية الشخصى، مما يجعل الحكى مترواحاً بين تأويل إسبانيا القرن السابع عشر من ناحية، وثقافة وتاريخ الغرب من ناحية أخرى. يؤشر لدلالة السرد ما نقرؤه بدءاً من الصفحة 26:

طليلة لم تعد فى طليلة، إنما فى الإسكوريال: ونكة الأسطول الذى لا يقهر، التى بلغت منذ لحظات، من شأنها طمس مجد ليانت. كيف إذن، فى خضم هذا الحابل والنابل، أجد مكاناً لغامرتى الشخصية؟ أى معنى بعدها لوجودى هنا، أو لغيابى هناك، فى كريست أو البندقية؟ أى معنى لهذا كله فى ظل الأسطول الذى لا يقهر أو تلك اللوحة التى تصور دفن شخص، وإن كانت فى رأيى، آنذاك، بل واليوم، تصور بالأحرى دفن الحلم العالى الذى نسجت خيوطه ذات مرة فى طليلة؟

والإشارة إلى اثنين من أعلام الأدب فى تلك اللحظة التاريخية، ثيربانتس وكيبيدو، تكمل الحكى. بينما تقوم الأدبية بتأويلها لإسبانيا عبر راو رمزى، الغريكو، فضلاً عن مجموعة كاملة من الرموز تعبر عن رؤية الكاتبة للإنسان والعالم. وإحدى سمات هذه الرؤية هو ذلك الانصهار الأسطوري بين الكاتبة والمصور الغريكو؛ أما العنوان، قير فى السماء، فله جملة من الدلالات، بدءاً من أكثر المعانى مباشرة وبساطة، المتمثلة فى روح كونت أورغات، مروراً بالانعكاس الكوني لإقليم قشتالة، وختاماً بشخصية الغريكو، المصور العالى العظيم المتمي إلى عصر النهضة.

الهوامش:

(1) أدى إيرنان نونيث، المعروف أيضاً بأسماء القائد اليوناني أو اليتياني، عمله التعليمي في الكلاذ وفي سلمنكة في الفترة من 1511 حتى 1553 وتشمل مؤلفاته التي بدأت في الظهور عام 1499 شروح "متاهة القدر" لحوان دي مينا، وانتهاء بآخر أعماله: "كتاب الأمثال"، مروراً بأهم أعماله في عيظ الإنسانيات، وتصحيحاته لنصوص سينيكا وميلا وأفلاطون. انظر دراسة ماريا دولوريس دي أسيس: "إيرنان نونيث في تاريخ الدراسات الكلاسيكية" (مدريد، 1977).

(2) إنيفو لويث دي مندوتا أول عمدة لغرناطة. كان راعي السنوات الأولى لنشاط إيرنان نونيث وهو ما يشته العديد من الوثائق، منها رسالة لوئيس ماريو سيكولو: EPISTOLORUM FAMILIARUM LIBRI: DECEM ET SEPTEM. بلد الوليد، 1514. الكتاب الخامس عشر.

(3) ترجم إيرنان نونيث عام 1509 "تاريخ بوهيميا" من اللاتينية إلى اللغة الإسبانية القديمة (الرومانتي) وهو عمل من تأليف اينياس سيلفيوس، وقد صدرت الترجمة تحت عنوان "تاريخ بوهيميا بالرومانتي" وتحمل اسم إيرنان نونيث دي توليدو، رئيس رهبانية سانتياغو. وهو ما فجر الشكوك حول كونه نفس الشخص الذي صار يوقع بعد ذلك باسم إيرنان نونيث دي غوثمان وهو الاسم الأكثر شيوعاً، أو بلقي: اليتياني أو القائد اليوناني. وقد أوضح فوش ديلبوسك FOUCHE DELBOSC هذه النقاط في المجلة الإسبانية REVUE HISPANIQUE، عدد 11، في الصفحات من 162-224.

(4) دي أوراتوري 2، 9 "HISTORIA VERO TESTIS TEMPORUM, LUX VERITATIS VITA MEMORIAE, MAGISTRA VITAE, NUNTIA VETUSTATIS"

(5) تاريخ بوهيميا بالرومانتي، المجلد الثالث. والعمل مطبوع عام 1509. مطبعة "فن وصناعة حوان بالمرادي سالامنكا"؛ توجد نسخة في المكتبة الوطنية بمدريد.

(6) انظر: "رواية وتاريخ في طرق اتصال الرواية" لماريا دولوريس دي أسيس، مدريد، فوندامنتوس، 1988، ص ص 113-131.

(7) يرى ميشلت MICHELET في تاريخ فرنسا، تاريخ الشعب، مصدراً للتسامي يحاول الانطلاق من انزعاجه من فكرة القصة غير المتكاملة للوقائع التي تضم العديد من الأفراد المتفرقين أن يذهب بعيداً عن حدود الفردية الزائلة ويعتق فكره اتسامي بالتوحد في شخص الوطن (جول ميشليت - جورنال، (1)، غاليمار، باريس 1988 ص 83.

(8) W. Zellers: "الرواية التاريخية في إسبانيا 1828-1858"، معهد الدراسات الإسبانية في الولايات المتحدة الأمريكية، 1938، ص 9.

- (9) قام بدراسة تأثير والتر سكوت في إسبانيا كل من: شيرمان CHURCHMAN وبيرس PEERSS: المجلة الإسبانية 105، ص ص 227-310؛ و118، ص ص 1-144؛ وم. نونيست دي أرينس، في المجلة الإسبانية: 115، ص ص 153-158؛ وتيريس، في مجلة "نقه اللغة الإسبانية"، 18، ص ص 149-162.
- (10) مدريد، دار نشر تاوروس، 1976.
- (11) نفس العمل، ص 31.
- (12) نفس العمل، ص 100.
- (13) نفس العمل، ص 101.
- (14) جورج لوكاتش: "الرواية التاريخية" (ترجمة عن الألمانية بقلم ياسمين رويتر-المكسيك). دار النشر إيرا، 1966.
- (15) نفس العمل، ص 354.
- (16) نفس العمل، ص 355.
- (17) "الخطب التي ألقى أمام الأكاديمية الملكية الإسبانية للغة"، في حفل الاستقبال العام للروائي الكبير بنيتو بيريث غالدوس، يوم الأحد 7 فبراير عام 1897. مدريد، دار نشر Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello، 1897، ص 9.
- (18) يمكن أن نورد هنا قائمة لانهاية لها وإن كنا نذكر هنا كمثال للنجاح العالي قراءة وصدور وترجمة مذكرات أدريانو لمرغريت يورسينار.
- (19) نفس العمل المذكور، ص 404.
- (20) مجلة "ليتراس إسبانيولاس"، 86-1076، مدريد، Castalia، وزارة الثقافة، 1987، ص ص 36-37.
- (21) على الرغم من أن توماس سبادور يقدم نقداً اجتماعياً في أعماله، إلا أن الإنسان بصفته الشخصية هو أكثر ما يهتم. تشير الموضوعات التي يتناولها والتي يستخرجها من الواقع إلى الوجود الإنساني بالفازة وغموضه: لا يقف الإنسان وحده مطلقاً... حتى وسط الصمت المطبق، إذ يجد الإنسان الصعبة في صوت داخلي يرفض أن يسكت. ففي أشد ساعات الوحدة تأتي الأفكار العنيفة للإنسان لكي تمنحه الصعبة؛ هذا ما يحدث داخل الإنسان؛ بالإضافة إلى أنه توجد أصوات عديدة تحيط به وظلال وارفة حوله حيث إنه لا وجود للوحدة في أي مكان. (قيود الأسرى، فصل المقدمة الذي يحمل عنوان: اقتياد الأسرى).
- (33) نفس العمل، ص 353.
- (23) نقرأ في الصفحة 19: بدأ كل شيء في الثالث من مارس عام 1455.
- (24) سأقضي ما تبقى من أيامي في مقرى هذا، مكرساً نفسي لزوجتي. و كما أحسبني ذكرت من قبل، سوف يتساءل باحث ما، يوماً ما، عن انجازات الأسقف البحار. و أتخس أن تكون هذه الأوراق عندئذ قد أصبحت رماداً (ص 354).

(25) سأحفظ ذكرياتي في صندوق مكين، محاولاً العودة إلى ما كتبه، وسأضع بداخل ذلك الصندوق كل ما كتبت من الأوراق الألف. المينة بقعا حينا، وبالدمع حينا. كما سأحفظ فيه كل ما جلبته في عام إبحاري و تجوالي بحثاً عن اليقين: خرائط جزر بحر إيجه النائية، رسائل الأرض المعروفة التي لم ينزل بحفها وحوش، علاوة على الألوية والألبسة المتسخة عرقاً وملحاً، وما تلقيته من رسائل بابوية، و المعاهدات التي أمهرت، و الكتب التي أهديت، و الأوسمة التي قلدت. فضلاً عن قلادة القديس بطرس، وما امتلك من دروع. كل الماضي و كل التاريخ الذي لم أزل أراه يروى (ص ص 363-364).

(26) مثلما يعد طلاء الرصاص كي يبدو ذهباً نوع من الغش، يعد غشاً كذلك قتل النفس للظهور بمظهر الشهداء، واستغلال السلطة لتحقيق مآرب شخصية. فحتى الإيمان الصافي يحتاج إلى شيء من الطقوس الغريبة والبخور الفامض، كي تستحيل كلمة الله شرعة. (ص 364).

إصرار وحضور الرواية النسائية من المرحلة السابقة

إلينا كيروغا، روائية تبوأ مقعداً في الأكاديمية

طوال شهر يناير من عام 1983، تصدرت أخبار إلينا كيروغا صفحات الأدب في الصحافة المحلية، إذ فتحت لها أبواب الأكاديمية الملكية للغة كشتاني امرأة تدخل هذا الجمع الرفيع. حدث أنصف جيلاً بأكمله من الروائيات: كارمن لافوريت، آنا ماريما ماتوتي، دولوريس ميديو، كارمن مارتين غايي، إلخ.، أسهمن، منذ الأربعينيات، بتناج يضارع ما عجت به إسبانيا آنذاك من موجات تجديد التيمة والتقنية واللغة. ليس هو إذن بحدث همم مساوقة تقليعة الحركة النسائية، إنما هو عرفان بجهد وموهبة أدبية تميزت، تحديداً، بترعة إنسانية رصينة ومترهة عن كل حذقة. أما صمتها طوال تلك الفترة - إذ لم يصدر لها شيء منذ 1973 - فكان ذريعة أخرى استغلها مؤيدو منافسها على المقعد الأكاديمي، الأديب الفذ بدوره خوان بينيت، ليشنوا جدلاً لم ينحصر - كما كان ينبغي - في حيز أدبي محض.

سبل معرفية

ماذا يعني، على صعيد الرواية المعاصرة، تناج إلينا كيروغا؟ ومن هي هذه المرأة التي يكتنفها الغموض، إن صح التعبير، باعتبار جهل قارئ اليوم بها؟ سر الإجابة ينطوى عليه عنصران دامغان لتناجها السردى: نجاحها في التعبير عن دراما الوجود، مُصَوِّرةً عدم تواصل الإنسان المعاصر ووحدته؛ وتجريبها لمختلف التقنيات، بمواءمة سردنا الروائي لطرائق هي في الرواية الحديثة علامات وثابة. ففي مؤلفه "الرواية الإسبانية المعاصرة"، يصفها غوثالو سوييخانوب "المتأزمة وجودياً"، إذ طالما تظهر في رواياتها ضمائر مترددة بين الاعتراف بيؤس حالها أو التصميم على خنق هذا الشعور أو قمعه. أما خواكين إترامباساغواس، ففي دراسته "أفضل الروائيات المعاصرات"، ينعته بروائية صاحبة حس إنساني عميق ومعاصر، في كل شيء الأدبية ذاتها ما انفكت توضح إلى أي مدى تضرب جذور أعمالها في الحياة، وكيفية نملها مر

هذا النبع مادة لأعمالها، لتكون نواة جهد حيث هم بلوغ النضج، فيكون العمل الأدبي - تقول- الحياة الحياة، لتكن الرواية هكذا: عالماً... إني أكتب بشغف حق... أعمل عندما أتوقف عن الكتابة. أعمل فكرى فى رواية. عمل أنجزه بينما أحيأ يوماً بعد يوم... ثم أنأى بذاتى لأجمع مادة الكتابة، لكن عندئذ تكون بالفعل الرواية قد تمت.

ثم فى إشارة إلى ما تبدعه من شخص، تقول: أظننى أمتنع بمحس قوى فيما يتعلق بالأشخاص. لعل ذلك ما يجعلنى قادرة على حدس كل شىء، وإن اختلف اختلافأً بيناً عن مزاجى الشخصى. أهرب من القوالب. فالشخص هو الذى تغلب على. عندئذ أكون مجرد وسيط.

والتيمة المسيطرة فى أعمالها، مثلما ذكرنا آنفاً، هى الوحدة، لتعذر التواصل فى الآخرين الذين يشعر الإنسان المعاصر بارتباطه بهم من خلال رغباته وطموحاته، لوعيه بأنه "معهم" سوف يتمكن من الوقوف على هويته الذاتية. إنها الدراما التى تتجلى فى وحدة مدوية، التى كتبها عام 1949، عن قصة حياة فتاة منذ مراهقتها حتى نضجها الأثنوى. وفى ربح الشمال، التى نالت عنها الأديبة جائزة نادال 1951، وعلى الرغم من إصرار النقد على أن يرى فيها، بصورة شبه مطلقة، حضوراً جديداً لأسلوب شبيه بذلك الذى انفردت به إيميليا باردو باتان، لطفيان الأجواء الجيلية وتقنية العمل التقليدية، فإن ما تدور حوله الرواية من قصص الحب بين سادة وخدم تطبعها جميعاً دراما الوحدة التى يعانىها كل من ألبارو وموئيل، هذه الأخيرة، البطلة، التى توارى بحسارتها عجزها عن التخلص من هوائها.

نضج الأديبة

لكن الدم، الصادرة فى 1952، هى روايتها التى تجارى بها تيار التقنيات الحديثة فى الرواية المعاصرة، وكتابها الذى يعبر، شعرياً، عبر التابع الزمنى، عن قصص الحب والموت فى عائلة تتوارث فيما تتناقل، عبر "الدم"، من جيل إلى جيل، العشق والدمار. شجرة القسطل المعمرة، الشاهد الناطق بكل ما يجرى فى تلك الضيعة القريبة من الغابة والمظلة على البحر، تروى قدر ما تستوعب من مجريات الحياة على مدار أجيال أربعة تتعاقب على ذلك المكان، وتزن الأمور بحكمة تأملية وفلسفية تارة أو بسذاجة طفولية تارة أخرى. حديث الشجرة يتخلله الشخص، إما شخصيات

رئيسية، كحال ماريا فرناندا وأمادور، أماليا والفريز، خايسر ودولوريس، إلخ.، وإما ثانوية، كحال خورتووديس ويثيتي وهودستا وينيتا. وهم جميعاً أشخاص ذوو ثراء إنساني عريض بما أنهم يكتشفون، من بين أشياء أخرى، عمق الهوية بين طموحاتهم في الارتقاء وتردى حالهم فعلاً. يزداد هذا تجلياً بفضل الطبيعة، الموحية، الغامضة والأسطورية. فهذه الأخيرة إحدى ثوابت روايات إلينا كيروغا، وتشابه بها، أستاذها -حسبما تعترف- بايبي إنكلان، بل وفوكس-نر.

والإشارة إلى الروائي الأمريكي تقودنا إلى التركيز على الخواص التقنية في السرد، إذ إن صوتها السارد من نوع الراوية-البطل، بما أن الشجرة، الأنا-الراوية، "مزروعة" داخل السرد، وإن لم تكن فاعلة في الأحداث، إنما شاهدة على الحكاية، ففي نهاية العمل فقط، عندما تسقط وتودي بحياة الطفل لورنتو، تتحول الشجرة من صوت خارجي لتأخذ موقعاً فاعلاً في الأحداث. فكان اختيار السرد عنى هذه الشاكلة إسهاماً كبيراً في دعم النبرة الشعرية للنص؛ وهذا ما يقر به دارسو العمل المعاصرون -أمثال لينفيل Lintvelt-، الذين يعدون رواية الراوية-البطل في مقام وسط بين جنسين كلاسيكيين: الملحة والشعر الغنائي.

تحليل مستويات الوعي وأشكال سردية

أما صدور شيء يحدث في الشارع (1954)، بعد الدم بعامين فقط، فله أهمية قصوى نسبة إلى ثابتة أخرى للأدبية، أي تجريب تقنيات جديدة وتطويرها في الرواية الإسبانية. رواية تقوم على منظور فوكس-نر، حيث يتم، عبر كل من الشخص -على الرغم من شدة اختزال الزمكان-، استدعاء ماضٍ أكثر عمقاً إلى حاضر الأحداث. فيرى فيها إترامباماغواس سابقة لرواية خمس ساعات مع ماريو لينفيل ديليس. أما سوينخانو فيبرز ما للرواية من طابع تحليلي لمستويات الوعي: أحد الشخصين ينجح، بإيغاله في وعيه الذاتي، في جعل بتسورا، المتوفي، يبدأ في العيش بعمق: الآن، تلقى كلماته، المشدد عليها في النص، صداها الحق في وعي الزوجة المتكبرة، الابنة التي بالكاد يعرفها، الرفيقة المضحية. فإذا طبقنا معايير لينفيل اعتبرناها سرد لبطل-راوية خارجي. إنه عمل للإحالة فيه دور لا يستهان به، مما يسهم في تعميق قراءة النص. وإن ظل الراوية "خارج الحكى"، فإن إدراك القارئ للمحكى يتأتى عبر إدراك الشخص لذاتها. فاختصار الزمن الخارجي -الساعات المتعدة فقط بين وفاة بتسورا

ودفنه- ليس إلا ذريعة يؤسس عليها زمن آخر أكثر عمقاً، يبعث فيه كل من الشخصيات الفاعلة حكاية بتتورا انطلاقاً من زمن مجرد ومن وعي كل الذاتى. بعث هو، للشخص، تحليل لماضيهم؛ وللقارئ، فرصة للتعرف على دراما بتتورا: نفاق ورجعية مجتمع في شخص الزوجة، توازيه تضحية وطيبة في شخص الخليفة.

والمنظور تستخدمه الأدبيّة في المراجعة، روايتها الصادرة في 1955. فالرواية- البطلة تعرف لبيروتا، البائسة والمهمشة، من أقاويل مختلف الشخصيات من حولها. هذا الخطاب المتقطع هو بالتحديد ما يجعل الرواية-البطلة تجدد في حال لبيروتا واقعها الذاتى، عدم الرضا والوحدة، كأنما تنظر في مرآة.

في العام ذاته، صدرت لها القناع، سرد يقوم أساساً على التلاعب بأزمة الحكى. ففى اجتماع عائلي، يتقاطع الماضى مع الحاضر في محاولة لتناول أزمة وآثار الحرب الأهلية لمن عانوا ويلاهما صغاراً. وتأتى صياغة الرأى في حربنا الأهلية على لسان موسى، البطل.

ثم طرقت تيمة الثيران في روايتها المصارعة الأخيرة (1958). وعلى الرغم من براعتها في تصوير أجواء ذلك العرض-ليسوا بقلة النقاد الذين يشنون على بلاغتها الوصفية-، تجنبت الكتابة المعتاد من القول عن تصديها لهذه التيمة. إذ تستعرض، بتقنية موضوعية في الحوارات المتعلقة بمستويات الحكاية، ثلاثة أنماط إنسانية لمصارعين من أجيال متباينة ثلاثة. كبرياء مانويل مايور المخضرم، نشوة نصر أنطونيو سانشث، ثم كارميليو المتقاتل الطموح، الذى تعد المصارعة بالنسبة إليه فرصة بديلة فيما هى مانويل الفرصة الأخيرة. ففى شخص هذا الأخير يحمل الاختراق الوجودى، عندما تقضح الوحدة وتعذر الاتصال والموت غموضه في لحظة متفردة تتيحها واحدة من مصارعات الثيران. ثم تعود إلى التيمة التى تناولتها في وحدة مدوية في اثنتين من روايات ثلاثيتها: شجن (1960) وأسطر اسمك (1965). تعرض في أولها للطفولة الحزينة في شخص قاديّا، البطلة، في مواجهة ما يموج به العالم المحيط بها من معتقدات ونفاق. فتستحضر الرواية لمحات من طفولة إلينا كبروغا ذاتها: ضيعة الجدة وبيت الأب.

أما في أسطر اسمك، والاسم المعنى هنا هو الحربة، تسجل قاديّا ذكرياتها عن مراقبتها؛ فعير ذاتية بطلة الرواية تصور أجواء وأخلاقيات البرجوازية العليا في مرحلة ما بعد الحرب. وإن ظلت أكثر لحظات السرد حيكة كامنة في الإحالات إلى وضع البطلة كيتيمة: لم يقدر لها التعرف إلى والدتها، ولعلها إحالة أفادت منها جيداً الأدبية كمدخل للكشف عن حال البطلة المستوحدة والضعيفة.

قبل أن تفرغ من ثلاثيتها المشار إليها، أصدرت في 1973 حاضراً عميقاً. وتتساول فيها تيمة انتحار تصدرها بطلتان متباينتان: بلاتكا، الشابة، ابنة الطبقة الاجتماعية الراقية، وداريتا، المسنة التي تعمل خبازة في قرية جيليقية صغيرة، في إشارة إلى أنه بمقدور صروف الزمن أن تعصف بالجميع دون اعتبار انتماءاتهم الطبقية. ويأتى سرد ذلك كله على لسان طبيب يكشف في الحالتين تطابق ألبازهما.

ولا يكاد يتسع المقام للاهتمام بتناج الأدبية من القص القصير أو بعلامح أسلوبها الفني. إذ يكفي تذكر بعضاً من وصفها للطبيعة الجليقية في السدم ومديرد القديمة، أو مسرح الأحداث في شيء يحدث في الشارع، لنقف على رقي بلاغتها التعبيرية وثرء نثرها الموظف دائماً لخدمة إبداعها الفني.

مارتا بورتال ونسيج الوعي الحميم في الرواية

عند تناول تاريخ السرد، يكثر القول بأن هذا الجنس الأدبي شهد بخاصة تحولاً تدريجياً عن العالم الخارجى -المروى في مغامرات الأبطال الأول، أى في الملحمة- إلى العالم الداخلى للشخص الذى يعد، في الرواية المعاصرة، بطلاً إشكالياً في حد ذاته، كأحد مباحث هذه المرحلة الوجودية التى لم يتخطاها بعد القرن العشرون، في خضم الحياة الإنسانية بحثاً عن معناها.

رواية مارتا بورتال، ثمن خيانة، شهادة على هذا التحول في الجنس الروائى، ليس فقط على المستوى الدلالى، الذى سنعرض له، إنما في الصنوف الشكلية الموظفة لبلوغ الشفافية الداخلية التى يتقنها الروائيون المعاصرون. وهى رواية من ثلاثة أجزاء، لا يحمل أيها عنواناً، في الوقت الذى تدل فيه على أن المونولوج، الذى طالما كتب عنه باعتباره من علامات التحول في الرواية، ليس إلا واحداً من أشكال تعبيرية عن الخصوصية الداخلية وأزمتها، بما أن العمل ينطوى على وسائل روائية أخرى تزيده اتساقاً، وتكرس قدرتها لإغراق القارئ في تجارب إنسانية قصوى، لما تحويه من غموض ينم عن تردى حالة وجودنا الذاتى، حالة تتجسد، من ناحية، في شخص بطل العمل، ومن أخرى، في القارئ الذى يتورط فيه بنوره غير ما يقدمه النص الأدبي من عملية تطهير نفسية.

تنطلق مارتا بورتال، في سرد ثمن خيانة، من مونولوج داخلى مسهب -يشغل

الجزء الأول من العمل كاملاً- تقوم فيه البطلة بتحليل ذاتها بالحاح، خلال ليلة مسهدة، تذكر أثناءها مشاهد أساسية من حياتها: علاقتها الأثمة بالرجل الذي طالما تشير إليه بالضمير "هو"؛ مشهد دفعها لوالدتها العجوز والمريضة، ولعله ما عجل بوفاتها؛ وتظاهرها بالعفوية أمام زوجها فيليكس المهددة حياته بمعرض عضال. لكن الأحداث المستدعاة من الذاكرة هي في الرواية مجرد مقدمة إلى استقصاء، أبعد مدى، يبدأ بتأكيد البطلة على ثقتها بنفسها: أعني أكثر من وعي، جملتها التي تستهل وتختتم بها الجزء الأول، بغية مواصلة الإحالة بينما يطرد السرد والاستقصاء عن معنى الوجود -وهو الهدف البعيد من وراء الرواية- الذي يثيره اكتشافها جوانب خفية فيمن يحيط بها من شخوص، ملامح كانت خافية عن وعيها مما يوقعها فريسة للشك. أما التساؤل الذي يفتح به العمل -هل أعني ماهويتي الخاصة من بصمات غائرة؟-، فمضمونه وتداعياته تذكرنا بقصيدة داماسو ألونسو، "امرأة وقارورة زيت"، التي يرى فيها النقد القصيدة الوجودية المنقبة عن معنى الحياة الإنسانية. هذا الربط بين التساؤل والقصيدة ليس الإشارة الوحيدة إلى الطابع الغنائي والشعري للرواية، فمجرد التحليل الأولى لوظيفة المفردات بها، لإيقاع وتناغم النثر، لوفرة الصور البلاغية وتوالي استخدام الكناية، يثبت، من بين أشياء أخرى، مدى التقارب الفعلي بين الشعر والقصة، تقارب وثيق في حالة الرواية التي بين أيدينا، وهي أيضاً رواية بطل.

الجزء الثاني من العمل مؤسس على رمز وأسطورة العودة إلى الطفولة، فالحدث-النواة هو ذهاب البطلة إلى كارايياس، القرية التي قضت بها سنن طفولتها، لتقف على سر الصورة التي عثرت عليها في قلادة القديس خوسيه التي كانت تزين جيد والدتها؛ فيتجلى المستوى الرفيع من شفافية الحوار -يقوم نظم هذا الجزء بأكمله على الحوارات بين البطلة ودون أنجيل، أسقف كارايياس- لاسيما عندما ينساب الحوار انطلاقاً من وجهة نظرها، بل وعندما يدمج في، بين علامتي تنصيص، مونولوج الأسقف.

وعلى الرغم من استخدام تقنية التناهي والإفادة من الوظيفة الميتالغوية للغة الفنية (كما نتبين في الفقرة الآتية على لسان الأسقف: أنا أخصك بهذه الرواية، رواية فيها كل تفاصيل الأحداث جلية، ومشابهة الأفكار متسقة، ووجهة النظر هي شاهد مدمج بشوق عارم في الحكاية. لتأخذى هذا في الاعتبار. عليك بقراءة النص بنفسك؛ هذا قولي)، فإن أسلوبها الروائي يؤكد مقدرتها على الغوص

في "الفضاء الداخلي"، كهف الشعور والفكر ومستقرهما الأخير. وللجزء الثاني مغزى يخدم المعنى العام للرواية، مفاده: كيف يمكن، برؤية متبصرة، احتمال الحياة الإنسانية عند اختبار الألم والرديلة أو الموت، بل وكيف يمكن من خلالها سير الغموض والبحث عن اليقين. يقين يكمن في أعماق جمل تبدو ظاهرياً غامضة مثل: تبدو الحياة أحياناً كأنها تسلبنا كل شيء، إنما دون شك، لها دائماً حكمة في ذلك، إشارة إلى الحكمة الإلهية.

أما الجزء الثالث فيركز على عَرَض الحياة من خلال رحلة عودة البطلة، سفرة في القطار تتساءل أثناءها بشأن وجودها: من أين أتيت؟ إلى أين مآلي؟ أو: في غضون أعوام لن يتبقى شيء من هذه الأفكار والشكوك التي تؤرقني. فالوحدة والموت يعظمان في أبهى المشاهد غنائية في الرواية. وأما البطلة، فإن لم يكن لها حظ وفر مع ماضيها، فهي أيضاً عند محاولتها مواصلة الحياة تجد نفسها جاهلة بذاتها داخلياً وخارجياً. وفي الفقرة الأخيرة من هذا الجزء، تعبر الأديبة عن انجاس الحياة بطبيعية وغموض في آن عندما يحطم هياج الجماعة سباج الوحدة التي تعانيها البطلة والتي تمكثنا من خلالها من مشاركتها ذكرياتها، انفعالاتها، أفكارها الملحة، حساسيتها، وعيها بجسدها، أرقها، أي كل ما يشكل حميمية الوعي.

تشهد ثمن خيانة على مدى الامتياز الذي توليه الرواية المعاصرة للوعي، ومدى نجاح الأساليب الروائية في بلوغ الشفافية الداخلية لشخص معذبة ومتناقضة.

القديس أغسطينوس وأعماله باعتباره شخصية جمعت بين العالم القديم والثقافة الجديدة، أي: أوروبا⁽²⁾.

شهدت مدينة بوينس آيرس عام 1950 صدور كتابها "نحو علم عن النفس" الذى سبق وأن نشر موجزاً في "مجلة الغرب" عام 1934، وفيه تنطلق من كشف أورتيغا لـ "العقل الحيوى" وهو المفهوم الشديد الحضور في كتاباتها لتقول: إن احتياجنا للتعرف على الروح وعلى النظام الداخلى، وهو ما لم يعد وهماً من وجهة نظر الفلسفة العقلانية والتفكير العلمى، يمكن أن يقودنا الى عالم من المعرفة أكثر اتساعاً وعمقاً تهر فيه تلك المعارف الرقيقة الخاصة بالروح، وهى نفس المعارف التى توصل اليها فكر أورتيغا من خلال موقفه الفلسفى الجديد (ص 30).

تذكر ماريا ثاميرانو في مقدمتها للطبعة الثانية المزيّدة لكتاب "الإنسان والإلهى"، الصادر عام 1955، أنه قد لا يوجد عنوان آخر يصلح لمجموع ما قدمت من كتب للطبعة. ومن جهته يرى لويث كيتاس أن الكاتبة تمهد في هذا الكتاب من أجل إظهار النتائج المثمرة لأسلوب العقل الشعري في الوصول الى معاشة ما هو دينى، فيما يعد ظاهراتية للروح لا تخفى مصادرها الملهمة: أورتيغا وهيجل وشيلر وبرغسون وهيدغر. إن معنى التقديس ليتجسد في نظر ماريا ثاميرانو في تلك المرتبة الأخيرة والغامضة من الحقيقة وهى المرتبة التى يطرح حيالها السؤال الفلسفى أو الحس الدينى. وهو الرأى الذى يختلف عن العدمية المعاصرة وينطلق من موقف تأكيدى بحسب: إلا أنه فى لحظات الوحدة، تلك الوحدة القاتلة التى تلى لحظات تجربة معرفة حقيقة الأشياء واكتشاف خواتمها ينكشف وجود الحقيقة -أو غيابها- كما لو كانت تتبع من مصدر أولى ونابض وهو المصدر الوحيد القادر على أن يحل محل اليقين والحياة. تختار الكاتبة من بين جميع الصور الألوهة صورة الله الخالق الموجود فى نظريات نشأة الكون اليونانية والتى تبلغ اكتمالها فى صورة اليهودية-المسيحية للألوهة والتى ترى أن فعلها الإبداعى كان بدافع الحب وأنه يفتح للإنسان بعداً لا نهائياً وتؤكد فيه رغبته فى أن تكون له هوية.

تعود الكاتبة لمتابعة اهتماماتها السياسية فى كتابها "الذات والديمقراطية"، الصادر عام 1959. وتحلّى نظرة الكاتبة إلى الأدب كوسيلة للمعرفة من خلال كتابها "إسبانيا غالدوس" الصادر عام 1960. فى هذا الكتاب يتحول كل من دون كيجوته والسيدة بتينا الى بورتين

أعمال ناجحة جماهيرياً في 1982، وأعمال أخرى

روايات عالمية مثل اسم السوردة لايكرو، ومذكرات أدريانو وحكايات من الشرق، كلتاهما لمرغريت يورسينار، وحكاية بلا نهاية ومومو لإندي، مؤامرة الأغبياء لجون كينيدي تول؛ وأخرى إسبانية، مثل القمص السيدة لخيوس فرناندث مانتوس، والبرج الجريح الشعاع لأربال، التي حازت جائزة نادال 1982، والأميرة النائمة تذهب إلى المدرسة لتورينتي بايستير، وحكاية لا تنتهي أبداً لكارمن مارتين غايي، وسيمفونية الذباب لميرثيديس ساليساتشس، تصدرت جميعها الملاحق الأدبية للصحف كأفضل الأعمال المقروءة في ربيع 1983.

لقد ساهمت ظروف شتى في أن تكون هذه الأعمال دون غيرها الأكثر قراءة من بين جملة المنشور آنذاك لكتاب إسبان. فكتاب تلك الأعمال كانوا جميعاً من الروائيين المكرسين، وإن لم تكن تلك فضلى أعمالهم. وذهب جائزة بلاتينا إلى القمص السيدة، وجائزة النادال إلى البرج الجريح الشعاع كان، دون شك، حافظاً على زيادة مبيعاتهما. كما كان النجاح الجماهيري الذي حققه تورينتي بايستير بعد بث ثلاثيته اللذات والظلال في التليفزيون الإسباني حافظاً بدوره على رواج الأميرة النائمة تذهب إلى المدرسة. أما كارمن مارتين غايي فقد أبدعتنا سرداً عن متعة الكتابة: سرد أميل إلى القص المعاصر في اهتمامه بحكي ما لفعل الكتابة من متعة في ذاته.

مجموعة غير مدرجة بالقوائم

كان مانويل غارثيا بينيو، مدير مجموعة "إيبروأوروبيا" للنشر، وصاحب أول إصداراتها بعنوان تلوث، تبعثها حيز إيرومي لمارتا بورتال. وغيل رواية تلوث إلى تخطى الواقع، وهو هدف طالما ابتغاه مؤلفها هذا الجنس الأدبي، مقصداً ضرورياً للوصول بروايتها، من حيث دلالتها، إلى ما أحرزته الرواية الأوروبية من عالمية. تسعى الرواية، بصورة جمالية، إلى إبلاغ القارئ برؤية "غير فاضلة" لعالمنا: الوعي بالمخاطر الناجمة عن ظواهر كالغزو التكنولوجي، والاستهلاك، إلخ. مما يحول دون أن يعيش

المرء قيمًا تغني شخصه، في ظل محيط الطبيعة المؤنس. ويسرد أحداثها ضمير متكلم لأديب وناقد فني - تأمل المشاهدة بين الراوى الخيالى والمؤلف غارثيا بينيوه- يعيش في باريس، حيث يخالط دوائر فنانى الرسم التحريدى المعاصر، ويتورط في مشاريع رودجر، راعي الفن الغريب الأطوار، والمسؤول عن مجموعة من الرسامين مثل أوغوستو وراؤول، ويستعين بالبطل الراوية ليؤرخ لمشروع قوامه "أنسنة" جزيرة يونانية تكون مهداً لحضارة غربية. "الأنسنة"، حلم رودجر، تظهر في الرواية مناقضة "للترعة الإنسانية"، بشكل يستحيل معه كل ذلك العالم المادى المذهل، في العمل، إلى محض دمار وموت.

السرد منظوم في مشاهد ذات أزمنة غير متواصلة، حيث تتأوب القفزات الزمنية إلى الوراء ولحظة الكتابة. أما عالم الرواية فمطبوع بنوع من الواقعية تكنى فيه الشخص والأشياء: بطريقة رمزية، عن زمنا الحاضر وتأول لشخص الراوية تأويلاً مناسباً. فيكشف المشهد الأخير من العمل، بوصفه ميثاقصة وحوار الكاتب المستر، غرض الأنا الراوية. ويوغا غارثيا بينيوه في سير الدلالة الروائية، فينقب عما يعبر في هذا النوع الأدبي عن إشكاليات الإنسانية الأزلية، اقتناعاً منه بأن هذا يحقق لسرد الانسجام والمنطق الداخلى، ملمحان لا غنى لعمل أدبي عنهما. وفي الأخير يكون من حق القارئ، لا المؤلف، أن يقيم مدى نجاح الكاتب في إنجاز هذه المهمة وإلى أى مدى تفوق في رسم عالم خيالى موح وجمالى بشكل واف.

أما حيز إيروسي، لمارتا بورتال، فهي رواية شاهدة على عملية الخلق الأدبي انطلاقاً من مغاير التجربة المعيشة للمؤلفة. فعملية الكتابة صارت فصلاً إضافياً ضمن مهام النقد والتحليل الأدبيين: مثلما سبق أن أشرنا عند تعرضنا لرواية كارمن مارتين غاييتي. في 1979، أصدر ريفاتير RIFFATERRE كتابه "إنتاج النص"، يتناول فيه عملية الكتابة ذاتها، مبنياً أى البنى والعناصر الروائية تجعل من نص ما عملاً أدبياً فنياً. وفي حالة رواية مارتا بورتال المذكورة، التى تحمل أصداً من الرواية ميغل دي أونامونو ضباب، نجد أن تحليل الأدبية لعملية الكتابة ليس بنويًا، كما سبقت الإشارة، بل وجودياً. ففى حيز إيروسي، يصبح الاستقصاء هو محور الحكى والأحداث والحوار. ووراء ضمير المتكلم -أو الأنا الراوى- يتخفى الكاتب -أو بالأحرى هنا "الكاتبة"- المستر؛ بينما ينحصر الحدث الروائى في قيام ضمير المتكلم أو البير، بطل الحكى، باستقصاء حالها. إذن، ليس موضوع العمل قصة حب مارق بين إلناواليرا، إنما

الارتقاء بالسيرة الوجودية للكاتب إلى مستوى السرد الروائي، بحثاً عن شخص بطلتها في الفعل الإبداعي نفسه: هي، التي كانت كلمة قبل أن تكون بشراً. هي، قوامها كلمات تسكنها. هي، البير، التي تكون عندما أقولها في كلمات مكتوبة، تنور على قلب حائها. تنبراً من لحمها ودمها. قدمها ممداد ذو دلالة ومعنى بصورة حتمية...

وتنطوي الحكاية على معنى مستوحى من معطيات الواقع؛ ذكريات معيشة في المكسيك، حيث كانت ذات يوم مارتا بورتال في ذلك البلد الذي ارتبط به اسمها لتدارس أعمالها هناك؛ أما ما استوحى من مدريد محل إقامة الكاتبة الآن- من معطيات فليس إلا مسرحاً لأحداث تشير إلى التطور الداخلي لشخص البطلة. إنها عملية تجلّي تحمّس الأدبية لتلك الشخصية ولقضية الخواء والوحدة، لاسيما عندما ضاع شيء من الأنا الحميمة لدى للكاتب بانتهاء عالم الخيال.

طبعة جديدة هامة

في 1982، قامت دار النشر أونيامندي، في مدينة سان سباستيان، بإصدار طبعة جديدة مطابقة للأصل من رواية البجعة الأخيرة لمؤلفها فيليكس أوراباين، والتي سبق ونشرتها دار إسباسا- كالي في 1921. فتلک السنوات كانت شهدت إنتاجاً أدبياً عظيماً، تتوجب دراسته، فقط للوقوف على الماضي القريب لروايتنا المعاصرة. ويتمي فيليكس أوراباين إلى الجيل الأدبي الذي كان من رواده رامون بيريث دي آيالا الذي طرق الرواية الذهنية؛ ورامون غومث دي لا سيرنا الذي أبدع فن "الغريغريّا" وأدخل نتاج الظليعة العالمية في الأدب الإسباني؛ وبنخامين خارنس "وهو أحد مؤسسي حركة التسعة الأحدث، وعضو دوائر أدبية أخرى أتيح لأوراباين المشاركة فيها، مثل جريدة "إل-سول" و"الجازيت الأدبي"؛ ولا ينبغي لنا أن ننسى ذكر أحد أهم كتاب انشر خلال تلك الفترة: ويتسلاو فرناندث فلورث، الذي فضلاً عن كونه مؤرخاً عبقرياً، ألف بولبيريتا (1917)، التي أتبعها، بعد ذلك بسنين عدة، بعمل هام، روايته الرائعة الغابة الحية. ولد أوراباين في أولثورون، إحدى قرى نيرة على مقربة من بامبلونة، عام 1882، وتوفي في مدريد 1943. وإلى حد كبير تكشف ظروف حياته -التي بدأها معلماً في بلده، ثم أستاذاً في جامعة طليطلة، حتى استقر وتزوج في قشتالة- عن مدلول العمل الذي تصدى له، بل وبقية إنتاجه. وهو، أولاً، في روايته

المذكورة، يستعرض حال إقليم إكستريمادورا، من وجهة نظر أحد أبناء وادي الرونكال، للتشديد على المفارقة بين طبيعة وقاطني تلك الأراضي ونظرائهم في منطقتي باروس وسيرينا. وعلى أساس هذه المقابلة، توصف المنطقتان، من خلال نظرة البطل صاحب مصنع الأخشاب، الذي يخلف وراءه قرية أوثاينكي التي تضم فقط مجموعة من البيوت الحائلة الألوان، ويولى وجهه لشحن حملات صليبية عصرية من إقليم الباسك، قوامها مشروع شروق مراكز الكهرباء من أراضي هضبة قشتالة، فيهرج مهنته السابقة في مصنع الأخشاب في الرونكال ويغامر في مجال تكنولوجيا الطاقة. أما أكثر ما يستلفت انتباه القارئ في العمل فهو المستوى الفني المميز لنثر أوراباين. نشرُ نتين فيه الطبيعة الحية، فهي بطلّة العمل دون منازع، وهي تعيش عالماً من الأحاسيس بحرارة كائن بشري حقة؛ وما تبدى فيه تلك الطبيعة من نيرات غنائية، والتي إن تذكرنا بالحدائث، فإن وفرة الصور البيانية وبلاغتها التعبيرية تؤكد استقلال الشكل، وبالتالي، مناخ الطليعية في العمل. طليعية تسهم فيها الصور البيانية في رسم أجواء صناع الأخشاب في منطقة نهر الإثكا، وشيم العرق الإسباني الأصيل.

رواية تعيش من جديد أحداث عام 36

في النصف الثاني من عام 1983، كتب ثلاثة كتب اتخذت من الحرب الأهلية الإسبانية حيزاً لها. مازوركا لقتيلين لكاميلو خوسيه ثيلا؛ والرماح الصدفنة لخوان بينيت، الروائي صاحب المسيرة الفذة في الستينيات، والتي قطعها، أولاً، في الثمانينيات، بروايته رياح الجريمة التي فازت بجائزة بلانيتا 1980 الثانية، وهي رواية بين الواقعية والمغامرة ساوقت التيار السائد آنذاك؛ وثانياً، بهذه العودة المتفردة إلى منطقة ريخيون في الرماح الصدفنة، لإطراح الغموض عن ذلك الحيز الأسطوري الرائع، بأسلوب واقعي يسيطر على كتابة هذا العمل. أما الرواية الثالثة التي ستتصدى لها ولاقت نجاحاً عريضاً بفضل حصولها على جائزة بلانيتا، فهي حرب الجنرال إسكوبار لخوسيه لويس أولايثولا، صاحب الشعبية الكبيرة في قصص الأطفال رغم فوزه في 1976 بجائزة "أتينيوم" أشيلية عن روايته الهضبة؛ وهو روائي كرس نفسه منذ أعوام عدة للأدب والسينما.

ويضم مؤلف غوثالو سويخانو، "الرواية الإسبانية الآن"، فصلاً، بعنوان "الحرب

الإسبانية مادة قصصية"، وهي تيمة تظهر أيضاً في "الرواية الإسبانية والحرب الأهلية"، الدراسة التي نشرتها مجلة إينسولا الأدبية عام 1971، وتناولت فيها جزءاً لا يستهان به من نتاجنا الروائي في هذا الصدد.

هذه التيمة اقتحمت الرواية الإسبانية منذ عام 1939 نفسه، أخذاً في الاعتبار انشغال الرواية الإسبانية قبل ذلك بآمد بحال إسبانيا، ووفرة ميررات أكثر من كافية تجعل الروائيين يرون في هذا الحدث التاريخي مدلولاً بالغ الأهمية. وأدى تناول مسألة الحرب، ممن حيث التيمة أو المنظور الروائي للمؤلف أو درجة القرب من الأحداث، إلى إفراز ألوان سردية شتى.

أما بوصفها تيمة، فهي مكرورة عموماً؛ وتعد في الواقع إحدى ثوابت الرواية الإسبانية المعاصرة، كأن تبدو في صورة إحالة أو خلفية أكثر من كونها حيزاً مباشراً تنطور فيه الأحداث، حتى في الروايات التي تشكل الحرب الأهلية نواة مركزية لأحداثها، وسوف نتناول بعضاً منها في هذا الجزء. وأما بالنسبة إلى منظور المؤلف، فيميز سوبيخانو بين "روائيين شهوداً"، ويلحق بزمرة الجيل الأكبر، الذي عايش الحرب من الصفوف الخلفية، مثل ونيسلاو فرنانديث فلوريث وكونشا إسبينا وتوماس بوراس، إلخ، فهم يكتبون كمؤرخين لتجارب معيشة؛ و"روائيين مناضلين"، عايشوا الأحداث قلباً وقالباً، فتحبرهم صلتهم الوثيقة بما يروون على الاهتمام بالـ "كيف"، أمثال خوسيه ماري ألفارو، وريكاردو فرنانديث دي لا ريغيرا، ورفائيل غارثيا سيركانو، إلخ؛ و"روائيين مؤولين"، يتناولون التيمة بينما يُاغد بينهم وبين ما يروون من أحداث، فينصب اهتمامهم على أسباب الصراع ومقدماته ونتائجه.

ولا شك في أن علينا إدراج الروايات الثلاث الصادرة في 1983 ضمن منظور "المؤولين"، والإشارة إلى أن موقفها النقدي يحمل ربح الحداثة، إذ ينظر فيها إلى الماضي كقضية لم تحسم أو يتم الفعل فيها بعد، فتخضع لفحص وإعادة تأويل أو صيغ -سلباً أو إيجاباً- على ضوء التاريخ الحاضر.

ومباعدة السرد هنا عن الأحداث هي الغالبة وإن اكتسى، أحياناً، شيئاً من الواقعية التاريخية، فتظل هذه الروايات أقرب إلى عالم الخيال الروائي، في مقابل الحقيقة اليقينية التي يقتضيها السرد التاريخي. وبالتالي، ليست القضية هي تحليلنا هذه الروايات انطلاقاً من يقينية أو لا يقينية النص، إنما من تساؤلنا عن مدى احتوائها على خواص الجنس الأدبي ذاته، ومدى توظيفها لهذه الخواص في خلق عالم دلالي مراده نقدي دائماً، بنبرة أخلاقية تارة، هزلية تارة أخرى.

هياج العواطف والعنف

تظهر أولى إشارات مازوركا لقتيلين المباشرة إلى الحرب الأهلية في الصفحة 124 من السرد، بالتحديد في منتصفه؛ فما قبله سردٌ شعري -عن جيليقية، مسقط رأس ثيلا- لا يخلو من لمحات تذكرنا بأعمال سابقة للأديب: مبدع الكائنات المتفردة والفنان القادر على تصوير العنف باستخدام اللغة في عائلة باسكوال دوارتي؛ ومبدع الشخصيات والمشاهد الحياتية ذات الطابع الشديد المحلية في خلية النحل؛ وصاحب المذهب الأخلاقي أبداً، والناقد، خاصة، الذي يهجو ويلاط الحرب الأهلية في سان كاميلو، ذي الميل التحريبي الملح بقتامة جنسية في طقوس الظلام 5؛ عبقرى الكلمة بل والإيقاع النثري.

ما تكتسبه الحرب الأهلية من دلالة في الحيز الروائي بدءاً من تلك الصفحة يكتسب له بقصة "ثار": عن قتيلين، يعزف لأجلهما الكفيف، غاوديشيو، المازوركا على الأكورديون، في تاريخين موحيين، عيد القديس خواكين 1936، وعيد القديس أندريس 1939: ههنا مغزى العنوان. هذه الرؤية الناقدة للحدث، الذي يُتناول كمسبب لانفلات الأهواء الإنسانية، تميز عنها اللثام الإشارات الصريحة للحرب التي تتوالى في النصف الثاني من العمل: وكما ترى، تورط من تورط [في الحرب]، من المفامرين -مثلما يقول ريموندينيو- والوطنيين، والغشاشين، والبشرين وشهداء من اليابان والصين، وهانت ترى بنفسك إلى أي شيء آل ذلك كله: بلد غارق في دمائه، وشعب جائع وخائف، صار أهله كل لا يقوى على النظر إلى أخيه. هذه الرؤية الإسبريتية (التشويبية) -لذا فهي بعيدة وخارجية للحرب- تتكرر في صفحتي 131 و135 من النص: يقتل فايان مينغلا أناساً ليرضى شخصاً من بالتحديد؟ لا نعرف. ربما يضحك أحد، هذا يحدث، أو يشعر بالخوف. لمن بالتحديد؟ لا نعرف أيضاً: إذ لا بد وأن يكون هناك شيء مخيف، هذا أيضاً يحدث، فالخوف يجعل المرء يهرب كخنزير مذعور. كما يتكرر في الصفحات 144 و154 و161 و167 و169، إلخ. والإشارات في صفحتي 196 و197 إلى "المتخفين" -صفة تخلع في الرواية على من يعملون في الصفوف الخلفية: أو بالأحرى، في "حمى المكاتب الوزارية" في مدينتي برغش وشلمنتة، ورأي رايموند فيهم: عندما ينتهي هذا كله سيكون بيد الكتبة زمام الأمر: رجال القانون والصحافة والدعاية. نعم.

هؤلاء المتخفون يرتبون أمورهم جيداً- تؤكد على الهدف التعليمي الإخلاقي من وراء استدعاء الحدث التاريخي في عالم الرواية الخيالي، حيث تتردى الحقيقة عند رسمها بملامح كاريكاتورية.

من ناحية أخرى، موقف الأديب هنا يختلف عن موقفه في أولى رواياته، عائلة باسكوال دوارتي، التي يصف فيها ما يعانيه فلاح من ضياع في إسبانيا ما بعد الحرب الأهلية. إذ ليس في نية المؤلف إلا حثاً، بما كتبه آنذاك، بل وما يكتبه الآن، على التحليل الذاتي، الذي يستحيل فيه التاريخ الحقيقي خيالاً، محض ذريعة.

هزلية تشويهية

تحتوي رماح صدئة، رواية خوان بينيت، على وثيقة صغيرة: خريطة لمنطقة ريخيون، كما تصورها المؤلف-المهندس، ونفذها رسماً خوسيه ماريّا سانت، علاوة على مقدمة للرواية يشرح فيها بينيت أن هذا العمل ثمرة تخليه عن مشروع كتابة حكاية عن الحرب الأهلية، وشروعه، في المقابل، في سرد طويل عن الحرب يقصره على قطاع بعينه. هذا القطاع هو ريخيون، التي طالعناها من قبل في 1967، عندما أفاد المؤلف من أسطورة الحقيقة عند تناوله لما منى به كيان إسبانيا من دمار في أعقاب الحرب الأهلية.

تم الوثيقة، المختلقة طبعاً، عن خاصيتين في الرماح الصدئة: فالرواية كناية تعيد مجدداً تفجير الحرب الأهلية، خيالياً، في منطقة ريخيون، لذا يلجأ الأديب إلى أسلوب واضح-مغاير للأسلوب المعتم في روايته الأولى- وواقعي ظاهرياً، على لسان مؤرخ، خيالي بدروه. ليس بمستغرب، إذن، أن يسبق كل من الأجزاء الستة التي تتكون منها الرواية ملخصٌ مرتبة فيه الأحداث بتسلسل: اجتماع 8 فبراير، القائد أديريوس، عمليات طرفي الصراع في 1938، سمّة مسرح العمليات في ريخيون،... إلخ. وإن كان وضوح الأسلوب هذا، وتلك الدقة المفترضة، يكشفان، منذ الوهلة الأولى عند قراءة العمل، عن صراع الراوي. فلا تنسى أن بينيت أقر بأن أحد أسباب تأليفه هذا العمل كان إجلاء التاريخ الذي يشار إليه بصورة مبهمّة في ستعود إلى ريخيون. فإن تكن الرواية الأولى مجرد أسطورة خيالية للتردى وفراغ ودمار ما بعد الحرب، انطلاقاً من منظور نقدي-قوامه الفشل التاريخي- للراوي المستر، ففسي الرواية التي ندرس، يستعرض بسخرية الأزمة التي خلفها ذلك الدمار.

علينا إذن أن نطرح جانباً الإشارات إلى المعطيات أو الشخصيات التاريخية، فهذه الجزئية هي الأضعف في الرواية، بما فيها من تداعيات تهدد عالم رينجيون المختلق بالدمار، لنقتفى أثر تلك الكناية التي تكتسى واقعية بغية سرد العمليات الحربية التي تقع في ذلك المكان النائي على يد أناس غريب الأطوار وإن اتصاعوا لأهداف الأديب التعليمية من وراء هذه الرواية ومفادها إعادة بعث المأساة الإسبانية على مستوى إقليمي ودون ملامح خاصة، مأساة ينبغي لها كي تكون قابلة للعرض -على حد قول بينيت في الصفحة 139- أن تكون قد تسميت بما يكفي في تشوهات تفرز تشكيلاً منتقياً وقيحاً.

ليس غرض الرواية، بالتالي، تحليل حدث تاريخي، إنما انعكاس انطباع بينيت الشخصي عنه؛ يصل للقارئ مرات ومرات خلال العمل، مترعاً بقيم أدبية عليا. ويجدر بنا التنويه إلى احتواء رماح صدئة على فقرات يتألق فيها نثر بينيت البديع الذي يعز، في رهافة جمالية، بذلك الرأي النقدي الذي ربما لم يكن بحاجة إلى كل ذلك التهكم. تشهد بذلك الفقرة الآتية: في أوقات الحروب، تتولد الأشلاء، فتظهر في أي مكان؛ إنه بعث اللحم، إنه كرنفال الحطام: آلات ومعدات صدئة، محور سيارة مكسور، موتور محترق، وعاء محطمة تراكت بداخلها خرق وأقلام بعد أن استخرجت -لا أحد يعرف كيف- من مرقدها، لتنع من جديد بحقة زاهية(ص233).

دراما واحد من الشخصوس

حرب الجنرال إسكوبار رواية شخوص، ويعد هذا اختياراً موقفاً من المؤلف إذ يصقل مدلول السرد. لذا فالأحداث -أي أحداث الحرب- مرتبطة بدور الشخصية المحورية للعمل، أو كولونيل الحرس الوطني، أنطونيو إسكوبار، الذي تسبب في 19 يوليو 1936 في الحيلولة دون نجاح الانقلاب العسكري في برشلونة.

ومن المهم أن نأخذ في الاعتبار كون شخص البطل هو المدخل إلى عالم وأحداث الرواية، ومن ثم ملازمة العنوان، حرب الجنرال إسكوبار، إذ تبدي لنا الأحداث التاريخية غير وعى هذا البطل الذي عاشها من منظور فردي: ضابط مسوأل للنظام، احتراماً منه لشرعيته، وإن كان اقتناعه الذاتي أميل إلى مبادئ الضباط المنظمين للانقلاب. ولا مجال هنا أيضاً للحقيقة التاريخية، إنما بالأحرى حقيقة اعتبار وجهة

نظر الراوية -البطل عن حرب معيشة في خضم الصراع بين واجب احترام الشرعية وما تمليه القناعة الشخصية والمعتقدات الدينية.

وزمن الرواية، التي تسرد في ضمير المتكلم، هو زمن الكتابة، أي زمن الجنرال إسكوبار، الرواية الخيالي: لدى مثوله أمام مجلس قيادة الحرب في قصر مونجوي، حيث توجه له قهمة الخيانة العظمى. وهي الشهور التي تستغرقها تحقيقات المجلس هي التي تشكل الزمن الملموس للسرد، في حين يمتد الزمن الروائي عبر ذكريات الجنرال السجين المتعلقة أساساً بحكاياته كضابط ورب أسرة، والتي من شأنها تفسير مبررات مشاركته في الحرب الأهلية.

إنها رواية بسيطة وسهلة، نفتقد فيها، فور شروعا في قراءتها، تأمل البطل الباطني أو تحليله لذاته التي أنيط بها مهام جسيمة والتي تجد مصيرها، في زمن الرواية، معلقاً على حكم قد يكون بموتها. ولا يكفينا تفسيراً لهذا النقص القول باتملاء الجنرال إسكوبار إلى أصل متواضع، أو حتى استسلامه النابع من إيمانه الديني الخالص. إذ إن واقع هذه الشخصية التاريخية كان درامياً، كثيفاً، غنياً بما يكفي كمادة لرواية أكثر عمقاً. فما عايشته تلك الشخصية من أحداث: 18 يوليو في برشلونة، الهجوم على مدريد، موقعة برونيتي، أزمة الفوضويين والشيوعيين في برشلونة الجمهورية، جبهة إكستريمادورا حيث تتم خيانة الجنرال ياغوي، وهي كلها أحداث كان يتوجب على الراوية الجنرال معالجتها بعمق أكبر، إذ يبدو أكثر اهتماماً بعملية الكتابة ذاتها عند تدوين مذكراته أكثر منه اهتمامه بشكل مدلولها.

علماً بأن المؤلف يبرر لذلك عندما يدون في فهرس المعطيات التاريخية قوله: لا يحوى هذا الكتاب سرداً عن حرب، إنما حكاية رجل عاش حرباً، وليس هو بكتاب تاريخي، إنما رواية هدفها التخفيف من كآبة وفظاعة ما حدث، فالروايات ما هي إلا أعمال خيالية.

والخيال، المؤسس في هذا العمل على واقع الضابط إسكوبار، يكشف بشكل أمثل الألم الناجم عن تناحر أبناء أو أشقاء في الحرب، وإن لم يسير جنود المأساة. لكن لا ينبغي لنا أن نتقص حق السرد في قوة ما يقدمه للقارئ، من طرح أخلاقي، أو اختياره الشديد لشخصية من واقع تاريخنا المعاصر تتداعى من حولها تساؤلات متعددة تتزعزع من الغموض في الوقت الذي تجلّى فيه تطور الفعل الإنساني وبحري

التاريخ. وبعيداً عن التوثيق الذي كانت تستلزمه الأحداث التاريخية المروية والعمق الذي كانت تقتضيه المواقف المعقدة التي عاشها البطل، فالعمل يحمل نبرة تفهم تستحق التقريظ. فإذا كانت الحرب لم تزل موضوعاً حياً في روايتنا فمن الواجب استنفار روح القارئ النقدية كي تيقظ لأسلحة هذا النوع الفني الفتاكة.

عام 1987 وحضور روائيين راسخين

خوان غارثيا أورتيلانو ولويس غويتيسولو

مع خريف عام 1987، وكإصدار أدبي جديد، ظهر في المكتبات كتاب "قص كثير" لخوان غارثيا أورتيلانو، وكذا طبعة جديدة لكتاب نفس الكلمات للويس غويتيسولو. يتألف كتاب "قص كثير" من عشرين قصة قصيرة، اثنتان منها فقط لم ترى النور من قبل، حيث سبق لباقي القصص الظهور في العديد من وسائل النشر: صحيفة "البائس"، ومجلة "ريستا"، و"إيريون"، ومجلة "الغرب"، في الفترة ما بين عامي 78 و86. وبعد التصدير الذي تضمنته الطبعة الجديدة لمجلد نفس الكلمات، للكاتب لويس غويتيسولو بمثابة التجديد فيها، بعد أن رفض مؤلفها إصدار طبعة نقدية لها كما كان بعض أصدقائه ينصحونه.

وقد أعاد هذان العمالان إلى الساحة الأدبية كاتبين كانا قد بدأ في شق طريقهما في أوح التيار المسمى بالواقعية الاجتماعية: لويس غويتيسولو بروايته الضواحي (1958)؛ وغانثيا أورتيلانو بروايته صداقات جديدة في العام الذي يليه. ومنذ ذلك التاريخ، علا نجم هذين الكاتبين، حيث ارتبطا بجوائز "المكتبة الموجهة"، التي تمنحها دار سيس بارال للنشر، والتي راحت تدعم اتجاه النقد الاجتماعي. على أنهما طوراً كتابتهما اللاحقة مقترين بما من الرواية التجريبية أو البنائية، ودون التخلص عن التزعة النقدية، إذ قدم لويس غويتيسولو رواية تضاد، بالإضافة إلى رواية آثار الذهب المتباعد، التي تستجلي سريرة الكاتب وتكشف خبايا كتاباته من خلال التفرد الشكلي لكل من الأساليب السردية والشخص. في حين قدم غارثيا أورتيلانو أعماله: اللحظة العظيمة في حياة ماري تريسون، ورعاة البقر في البئر، ثم الدهاء، وهي الرواية التي استحق عنها جائزة النقد لعام 1982.

عشر سنوات من الكتابة، 1978 - 1986:

يعكس كتاب غارثيا أورتيلانو نحواً من الوحدة بين مجموعة القصص التي

يتضمنها، إذ نجد الكاتب يصرح بأنه قد اعتمد في ترتيبه للمادة معياراً يتوقف في المقام الأول على مدى تسيد الفكرة، ثم على الترتيب الزمني، في المقام الثاني. أما عن أسلوب الكتابة المتبع فقد تضمن أحدث الصيغ التي درج الكاتب على استخدامها.

وبالفعل فإن القصص الأربع الأولى ("عائلة الموسيقى" و"لحم الشيكولاتة" إلخ.) تشير إلى مكان وزمان محددين: مدريد الحرب الأهلية وما بعدها مباشرة، حيث يقوم ضمير المتكلم بسرد الأحداث، كما تعكس هذه القصص أيضاً فكرة تسيطر على ذهن الكاتب، وهي رفض الصراع والتردى، وهي الفكرة التي كان يخضع لها العالم الذي كان ينتمي إلى المنتصرين، الأمر الذي يزداد وضوحاً بالتدرج مع توالي القصص.

ومن ناحية أخرى، فإن وجود نوع من الترتيب الزمني يسهم في أن يتابع القارئ ما قد يشبه السيرة الذاتية للمتحدث، حيث يستحضر فترة نهاية طفولته وابتداء بلوغه وسط بيئة مرذولة.

إن انطباعه عن تلك الأيام هو، تحديداً، ما سيطر على تناوله للأجواء التي تدور فيها أحداث القصص التالية، وهما في الأساس مناخا مرحلة الانتقال من الطفولة إلى المراهقة.

يبرز خطاب الراوية في تفسيره للواقع المعيش رهين حالة الحيرة والامتعاض وانعدام الحافز والوعي بأن العالم ليس بالمكان المريح الذي كنا نتخيله.

تدور أحداث القصص حول الطبقة البرجوازية، مما يتيح تواصل الاتجاه النقدي الذي بدأه أورتيلا نو عام 1959، حين نشر صداقات جديدة، غير أن النبرة هنا أقل سخرية وأكثر مرحاً؛ ومع ذلك تظل الميزة الأساسية هي النظرة الاجتماعية التي ينقلها عن أشكال الإحساس الخاصة ببعض الأجواء البرجوازية التي عايشها الكاتب في البداية كطفل ثم بعد ذلك كمراهق أو كشاب، وهي الأجواء المسممة بالضجر والسخرية واللاأخلاقية. أما الأبطال فهم دائماً ضحايا لأوضاع —الحرب وآثارها— لم يكن لهم فيها أي دور.

تأتي قصة "عاصمة العالم" لتقدم لنا تغييراً من حيث الأسلوب والموضوع المطروح. فمدريد هي بطلان القصة المروية في ضمير المتكلم، ومدريد أيضاً هي المكان المنشود كملجأ للحرية إبان الحرب الأهلية. فتظهر المدينة كما لو كانت رمزا هو تنوير لما قد سبق روايته من قصصه. ومع مواصلة القراءة نجد أنفسنا أمام مجموعة من القصص ذات أحداث وموضوعات مختلفة تبرز ميل الكاتب إلى فهم الكتابة على أنها لعبة وتجريب، ودون أن يتخلى الكاتب عن نزعة النقد الاجتماعي التي هي الأساس عنده.

وتتجلى هذه التغيرات في أسلوب أورتيلا تو بوضوح في كتابه اللحظة العظيمة في حياة ماري تريون، والدهاء، ففيهما يتبادل كل من الروائي وكتاب القصة القصيرة إلقاء الضوء على الآخر. ونعود إلى صداقات جديدة لنلاحظ أن ترتيب القصص زمنياً يزيل الفوارق التي تفصل بين كل من أزمنة وأماكن ما يكتب والواقع الإسباني المعاصر، وهو الواقع الذي نطل عليه من نافذة فكاهية وساخرة ونقدية بعد أن تراجع إلى حد بعيد الحق الذي كان يحيم على القصص الأولى. أما عن زيادة جرعة النقد السياسي وحضور الجنس وهما من التيمات المتسلطة على الكاتب فقد يرد ذلك إلى نزعة الكاتب الانتقامية من الرقابة وهو الأمر الذي عاشه كتاب تيار الواقعية الاجتماعية تحت ظروف مأسوية على نحو خاص.

إيضاحات تصدير

أشاد النقاد برواية نفس الكلمات (1963) للويس غويتيسولو باعتبارها خطوة للأمام من جانب الكاتب، حيث إن روايته الأولى، الضواحي (1958)، كانت تضم سبع قصص كل منهما مستقلة بذاتها على الرغم من تطابق أسماء بعض الشخصيات التي تسهم في صنع الأحداث المختلفة. وقد انقسم النقاد حيال هذه البنية، ما بين أغلبية راحت تتسائل عن مدى انخراطها في إطار الشكل الأدبي وبين أقلية أشادت بما كأسلوب صياغة جديد أتت به الرواية. أما من حيث التقييم، فإن للمجلد خصائص "رواية المناخ التاريخي"، كما أن سرده يتسم بأنه موضوعي، في حين يكتسب الحوار قيمة خاصة، من حيث يسلط الضوء على كل من الشخصيات والحوار العام. وتعتبر غونثالو سوبيخانو، هذا العمل هو سبع "تنويعات" لواقع يتمثل في مدينة برشلونة أو ضواحيها خلال عام 1957، وفي بعض القطاعات المجتمعية التي يتناقض فيها الفقر المدقع ورغد العيش.

ويرقى الحوار في رواية نفس الكلمات إلى نفس الدرجة التي أحرزها في رواية الضواحي، إذ تتوالى الأحداث من خلاله على مدار أسبوع كامل من أواخر شهر سبتمبر ابتداءً من يوم الاثنين إلى الاثنين الذي يليه، وهو الأسبوع الذي تحتفل فيه برشلونة بعيد "الرحمة".

أما عن الشخصيات، فهم يتمون إلى برجوازية المدينة، وترتكز بنية الرواية على

أربعة منهم: رفاتيل، المدرس الجامعي الحديث العهد بعمله والذي يستعد للسفر إلى باريس؛ وسافتي، ابن إحدى الأسر الموسرة، وذو الاهتمامات الفنية والمنشغل بإصدار مجلة؛ ثم خوليا، شابة في الثامنة والعشرين تعمل رسامة في أحد مكاتب الديكور وتنتهي الرواية بالتقائها بقدرها المنتظر؛ وأخيراً، أنطونيو، الطالب الذي ينهي الجزء الأخير بموعده مع خوليا.

يتضمن الكتاب ثلاثة أحداث مختلفة يتتابع تناولها على مدى فصوله الأربعة، وهو يعتمد بنية روائية ويتبع خطأ محددًا في التأليف على الرغم من أن الرواية لا تبرح كونها رواية مكانية تعكس واقع شباب الطبقة البرجوازية في برشلونة خلال الفترة التي كتبت فيها. وجد النقد في هذه الرواية بعض أوجه الشبه بينها وبين رواية نهر خاراما لسانشت فيرلوسيو، من حيث موضوعية الحوار، وإن كانوا أشاروا أيضا إلى تلك الهالة الشعرية التي تغلف بعض فقرات الوصف القصيرة التي تضمنها العمل. ومع ذلك فإن بعض المبهمات التي خلقتها الرواية معلقة لم تتضح إلا الآن من خلال إيضاحات التصدير.

اتجهت النية في بادئ الأمر إلى إعادة طبع الرواية دون تضمينها ما حذفته الرقابة والاكتفاء بعرض تفصيلي لجوانب الموضوع التي تم استبعادها أثناء عملية التنقيح الذاتي: هذا فضلا عن مراجعة الأخطاء الأدبية، إلا أنه بعد إعادة قراءة العمل وجد أنه لا داعي لإعادة نشر ما كانت الرقابة حذفته، إذ إنه لا يشكل أهمية تذكر، كما لم يستحسن إضافة ما سبق وإن كان استبعد بسبب التنقيح الذاتي خاصة وأنه تم تدارك تلك المحذوفات في تضاد.

وهنا تحذر الإشارة إلى أن جملة لويس غويتيسولو هذه من شأفها أن ترى ساحة الرقابة التي كثيرا ما كان يدعى أنها السبب في تواضع مستوى الأعمال.

ما الذي يقدم لنا إذن من خلال التصدير؟ إنه إيضاح من الكاتب بأن الرواية صيغت من جديد بعد إمعان الفكر في انبينة الفوقية التي تشرحها مما يجعل العمل الجديد يتسلا في العيوب الفنية التي شابت رواية الضواحي، فقد جعل النسيج الدرامي لحياة مجموعة من الأصدقاء تعبر عن طبيعة قسوة مرحلة ما: مجموعة لم تتجاوز بعد مرحلة التكوين والنمو والهامشية وتعتبر في ذات الوقت أنموذجا مصورا لشباب لا يزال يعاني من مشاكل المراهقة، كما يكشف لنا الكاتب أيضا عن الأساتذة الذين تأثر بهم في

كتاباتة: كتاب الجيل الضائع في أمريكا، وفوكنر وهيمنغواي ودوس باسوس؛ ومن ناحية أخرى، واقعية بافيزي النقدية والتأثير السينمائي لأنطونيوني وقليليني وبصفة خاصة في فيلم "الأرملة الطروب". وهم الأساتذة الذين يمثلون في نفس الوقت مصادر ما يسمى الواقعية الاجتماعية أو الواقعية الجديدة التي هيمنت على الرواية في عقد الخمسينيات، على أن نأخذ في الاعتبار -وهو ما نراه- حضور تيارات أخرى في الكتابة آنذاك.

وفي النهاية، يرى الكاتب أنه وفق في النقاط التالية من الرواية، أولاً: تناولت نفسية مجموعة من الشباب وهو ما لا يوافق عليه النقاد الذين يرون أن التوفيق قد جانبه تماماً. ثانياً، تحسين لغة الحوار، وهو ما امتد إلى طريقة حديث الشخصيات التي التزمت بدورها بمبادئ المدرسة السلوكية: أي بوصف ما يُرى وما يُفعل وليس ما يجول بالفكر أو ما يُحس به على وجه الخصوص. وهذه الميزة، تحديداً، أشير إليها لدى نشر الرواية، وإن كان الكاتب يعترف بأنه تخلى بعد ذلك عن هذا الأسلوب في الأعمال التالية، إذ إنه كان يعرقل إلهامه ولم يكن يتفق مع أسلوب باروكي معين يرى أنه أكثر أنواع كتاباته قرباً إلى نفسه ويتجلى في تضاد. أما آخر النقاط التي يذكرها الكاتب فهي البحث عن بنية عليا تسهم في إضفاء المعنى على القصة وهو ما حققه أيضاً في تضاد وإن كانت هذه الرواية قد شهدت بدايته.

ونوجز ما سبق في أن هذا التصدير الذي ظهر في الطبعة الثانية من شأنه أن يمدنا ببعض المفاتيح التي تساعدنا على قراءة هذه الرواية الثانية؛ كما أنه يقدم لنا شرح الكاتب للأهداف التي يسعى إليها من خلال تطوير كتاباته. ومن ناحية أخرى تجدر بنا الإشارة إلى أن إعادة طبع نفس الكلمات من شأنه أن يضع بين يدي القارئ نصاً مميزاً لاغنى عنه للويس غوينيسولو، يلي الضواحي ويسبق تضاد.

خورخي سيمرون

وتطوره ابتداء من (عودة نيتشاييف) 1987

نشرت في إسبانيا، عام 1988، ترجمة النسخة الفرنسية لآخر روايات خورخي سيمرون والتي صدرت في باريس عام 1987. وخورخي سيمرون كاتب ولد في مدريد عام 1923، ثم انتقل للحياة في فرنسا منذ عام 1937، وهو يعيش في باريس

منذ عام 1939. يتميز بإنتاج أدبي غزير منذ أن أخرج إلى النور كتاب الرحلة الطويلة عام 1963 الذي نال جائزة "فورميتور" في العام التالي لنشره.

شهادة على عصر متأزم

تستلهم الأعمال الأدبية لخورخي سيمرون أحداثها من الحياة الحافلة التي عاشها الكاتب، فقد نشأ في المنفى كما أنه انضم إلى صفوف المقاومة الفرنسية إبان الحرب العالمية الثانية، وعاش تجربة الاعتقال في معتقل بوشنوالد، بالإضافة إلى عمله في اللجنة المركزية للحزب الشيوعي السري الإسباني الذي شارك من خلاله في مناهضة حكم فرانكو، وقد بدأ يتجه إلى النقد بعد طرده من الحزب عام 1964، ثم تفرغ بعد ذلك لكتابة الروايات والسيناريوهات السينمائية. ويعتبر سيمرون الأدب شهادة على أزمة العصر وهو ما يجعل كتاباته تندرج تحت اتجاه السرد المعاصر الذي يتناول الواقعية اللحظية، والذي ارتبط بتلك الحقبة التاريخية التي عايش سيمرون صراعاتها الأساسية. فليس بالغريب إذن أن تقدم روايته الأولى، الرحلة الطويلة، سيرة ذاتية تعرض لتجربته أثناء الحرب العالمية الثانية عندما كانت رؤيته للعالم من خلال منظور شيوعي - كما يقول سيمرون- إذ لم يكن قد عرف بعد وجود "الكولاك". وتحمل روايته الثانية التوارى (1966) طابع السيرة الذاتية الذي يسم كذلك روايته التي كتبها بالإسبانية: السيرة الذاتية فيدريكو مانشث (اسمه الحركي أثناء عمله القيادي في الحزب الشيوعي). ونال عنها جائزة بلاتينا لعام 1977.

عرف بعض النقاد كتابات سيمرون بأنها مثل "إعمال للذاكرة" من حيث إن هذه الخاصية هي معين المادة الروائية الذي لا ينضب. إذ إنه حتى في ثالث رواياته الوفاة الثانية لرامون ميركادير (جائزة فيمينيا 1968)، عندما لجأ إلى استخدام بعض التراكيب التحريية التي شاعت حينئذ، كانت تجربته في الحياة وثقافته الغزيرة أداتيه في تشكيل الخيال، وهو ما يمكن أن نقوله عن الجلبة (1981) وإن كانت رواية استكشافية في صورة قصة سياسية.

ويعود سيمرون بذاكرته، في روايته ذلك الأحد (1981)، إلى فترة معتقل بوشنوالد مطلقاً العنان لخياله لكي يتصور ما كان من شأن رفقاء رحلته، في استعارات متعددة مستمدة من تلك القصة المثيرة التي لم يمض وقت طويل على

وقوعها. على المستوى النقدي، تعتبر قصة تلك المعاشة العvisية انعكاسا لرواية أخرى مشابهة، وهي يوم في حياة إيكسان دينيسوفيتش لمؤلفها سولجنييتسين وتتناول وجود المعتقلات الروسية في نفس تلك الفترة: لم تعد هنالك أية براعة ممكنة بعد هذه الرواية لمن يرغب في أن يحيا بحق تحت ظل مفهوم ماركسي للعالم.

وتقدم سيمبرون خطوة أخرى من خلال رواية ذات طابع تأملي ولا تخلو من اللوحات الغنائية: الجبل الأبيض، التي أذان فيها فشل قانون الأخلاق الجمعي للماركسية الثورية في عصرنا. أما الآن، وفي روايته عودة نيتشايف، فإننا نجده يتأمل مدى ما وصل إليه أنصار اليسار الراديكالي في مساندة ظاهرة الإرهاب.

خمسة شبان في زمن موحش:

إن البنية المستخدمة في رواية عودة نيتشايف هي نفس بنية "الرواية السوداء" أو البوليسية أو رواية الحركة، إذ يستهل الكتاب بجزء أول يحمل عنوان: "موت ثاباتا"، الواقعة التي تفجر أحداث العمل التي لن نحل قبل نهاية الجزء الثاني. تنصدر جزئي الكتاب شواهد أدبية ذات محتوى دلالي في العمل، فالفصل الأول يبدأ بشاهدين أوهما مأخوذ عن رواية المؤامرة لبول نيزان، ويلخص على إيجازه موضوع القصة، ويعرض رأيا كان سيمبرون عرف به منذ البداية: لقد كانوا خمسة شبان جميعهم في السن الخطرة ما بين العشرين والرابعة والعشرين، والمستقبل الذي ينتظرهم كان غامضا كفلاة يملؤها السراب ولا أنيس فيها سوى الوحدة الموحشة (ص11). أما ثانيهما، فهو مأخوذ عن رواية الشياطين لندستوفسكي التي كتبها مستلهما إياها من شخصية تاريخية هي شخصية "نيتشايف".

ومن خلال العمل تطل علينا روايتا المؤامرة والشياطين كمرجعين له إذ يعود إليهما الكاتب من حين لآخر باعتبارهما أنموذجين لقصته أو لتشابه البنية فيما بينهما. أما الجزء الثاني فهو مسبوق بشاهد من "العقيدة الثورية"، لمؤلفها س. نيتشايف؛ وهذا الشاهد هو الذي يعطي الفصل عنوان "الإنسان الضائع"، ويرخص لحكم أخلاقي تستحقه ظاهرة الإرهاب كطور منطقي لكل ما هو راديكالي وذلك من خلال أحداث الرواية ومن أكثر من منظور؛ وترخص أيضا لأن: الثوري هو إنسان ضائع، ليس له أية مصالح خاصة ولا قضية شخصية ولا مشاعر ولا عادات ولا ممتلكات،

ولا يملك حتى اسما، فكل كيانه يذوب في اهتمام واحد وأحد ويسيطر عليه تفكير واحد وتسلط عليه عاطفة واحدة، الثورة. (ص145).

يخضع نظام المشاهد التي يتكون منها كل من جزئي الرواية -فيما يشبه الفن السينمائي من حيث فكرته- إلى ممارسة الذاكرة الإرادية وهي من أشد ما يميز سيمبيرون، إذ نجده يقدمها لنا عبر هذه الرواية من خلال الحضور التناوبي للشخصيات، فيجعلها تتقل من الواقع الروائي إلى الماضي لتذكر أزمنة وأماكن تضي معنى على الأحداث المسرودة، في الوقت الذي تزيد فيه من عمق رواية الحركة التي بين أيدينا. وهو العمق الذي لا يكتفى فقط بالإشارة إلى عناصر الخيال وإنما يتعدى ذلك إلى الواقع التاريخي -زمننا الحالي- الذي يظهر لنا من خلال التجربة السياسية والوجودية الخاصة بالكاتب. فتصدر عن ذاكرته الوجودية الإشارات الخاصة بمعتقل "بوشنوالد" الذي ذهب إليه والد دانييل لورنسون - نيتشايف الجديد- وهو ما سوف يؤثر في مصير هذا الشاب فيما بعد. وكذا إشاراته الخاصة إلى حركة المقاومة أو إلى "مايو 1968"، إلا أن الذاكرة التاريخية لسيمبيرون هي التي تنساب منها تلك التأملات التي تأتي على لسان الشخصية في تعليقها على الأحداث الجارية وتمدنا بالمعلومات التي تسهم في تصوير رؤية الكاتب عن الإنسان والعالم ويقوم عليها موقفه الأخلاقي الذي يصر دائما على إدانة الإرهاب. وفي هذه الذاكرة الإرادية تحديدا يكمن مغزى هذا العمل، بعيدا عن أية أحداث اجتماعية أو سياسية يتأسس عليها التخييل.

تنهض حبكة الرواية على قصة تضم خمس شخصيات هي: دانييل لورنسون وإيلي سيلبرجورج ومارك ليننتال وجوليان سرجت وآدريانا مبيوتتي، كانت تشكل فيما بينها في باريس حوالي 68 مجموعة إرهابية تسمى "الطليعة البروليتارية". ثم تغير مصائرهم مع بداية أحداث الرواية، أي يوم 17 ديسمبر 1986، يوم مقتل ثاباتسا، (ص 20). فنجد دانييل، الذي كانت الجماعة قد أصدرت أمرا بقتله، يتمكن من الإفلات ويعود من جديد محاولا الانضمام مرة ثانية لها فتفجر عودته العنف والموت ثانية، فنجد حكايتين هما مغزاهما الخاص وإن ظهرت في الرواية على طريقة قصص الأطفال: موت الإرهابية يويس في حضور ابنتها القاصر؛ وحكاية هانز جوشن كلين الذي يشهد ترده المستمر. أما الشخصيات الثلاث الأخرى فإنها تتمكن من أن تتوافق ~~اجتماعيا~~ ابتعادها عن الإرهاب.

الشر المطلق: أساس الاستهجان

لا يتعدى زمن الرواية بضعة أيام تمر في مدينة باريس، في حين يضم الزمن الداخلي أربعة عقود من التاريخ المعاصر. ويسهم كل من الزمان والمكان، بالإضافة إلى أساليب السرد بصفة خاصة، في إدراج الرواية أيضا في تيار السرد الوجودي. كما أنه لا شك في أن رواية عودة نيتشايف تنتمي إلى أدب الخلاص، ذلك النوع الأدبي الذي انتشر في أوروبا في أعقاب الحرب العالمية الثانية وتؤكدته الإحالات العديدة إلى الكتاب والأعمال التي تضمها الرواية، ومن ذلك الصدى الذي أحدثه ظهور "أنتيغون" لأنوى على خشبة المسارح الفرنسية خلال الأربعينيات والمناقشات العديدة التي فجرتها. أما قراءات الشخصيات فهي غثيان لسارتر ومارتوريس لفولكنر وبالوديس لجيد، إلخ. كما تتعدد، على مدى الرواية، الإحالات إلى كامى، فتظهر صريحة في كثير من الأحيان وخفية في بعضها.

وانطلاقا من هذا المناخ الثقافي تحديدا والأدبي في أساسه، يقيم سيمبرون ذلك النقاش الذي يتعلق بقضايا الإنسان ويطرح، كموضوع جوهري، إشكالية وحدة الوجود بين الشر والله، القضية الأساسية للإلحاد المعاصر. ففي صفحة 33، حينما يتمكن أبو دانييل من ترتيب أفكاره بعد معاناة المعتقل نجده يقول متعجبا: ليس في الإمكان أن نتخيل الله... وإلا فالجنون هو المصير... إنه طاغية. ويتكرر هذا الموضوع في العديد من الفقرات، إلا أنه يظهر بجلاء بصفة خاصة في صفحة 135 وما يليها، وصفحة 226 وما يليها، كما لا تخلو منه الخاتمة. ففي الصفحتين المذكورتين نجد المأمور مارو يثير جدلا حول ما كتبه ماريتين في "الله ورخصة الشر" دائما من منطلق استهجاني لفكرة أن يسمح الله بوجود الشر مكررا حجج الإلحاد المعاصر. أما في الخاتمة، فيعود الموضوع للظهور لينفي وجود الحقائق المطلقة ومن ثم إدانة كل من يعتقد في وجودها. فلا عجب إذن إن اختتمت الرواية بهذه الجملة التأملية لمارو: لم يكن هناك سوى الموت. لم يكن هنالك سواه قط. ثم وضع المأمور الدفتر الأحمر الصغير في الجيب الداخلي لسرته.

تزامن صدور رواية سيمبرون مع ظهور كتاب "اختيار الله"⁽¹⁾ في مدريد لمؤلفه جون ماري لوستيغيه، كاردينال باريس الحالي وهو من نفس جيل سيمبرون وعاش في باريس نفس الأحداث التاريخية. فهو ابن أسرة

يهودية فقد أمه في معتقل أوشويتز. في صفحة 92 وما يليها، وبعد أن تحدث لوستيغيه عن عمليات إبادة اليهود أثناء الاحتلال النازي، سأله الصحفيان عن الشر وعن فتنة المؤمن لإنكار وجود الله على اعتبار أنه لم يرع الإنسان، فجاءت إجاباته التي حالت دون تعقيد المشكلة وكذا اعتقاده في سر المسيح المنتظر ومعاناته ثم بعثه، لتقدم تآملات ألمعية سهلة الفهم لغير المؤمن. إن سر الشر يكمن في الحرية الإنسانية، في ذات الطبيعة الإنسانية. غير أن الصراع ضده يفوق إلى حد بعيد الوسائل الفنية المستخدمة في مجاہتته ويتعدى ذلك ليصل إلى ادعاء فهم عقلاقي بسيط للإنسان، وانطلاقاً من هذا المنظور الذي يساعد على فهم التاريخ. والمقصود هنا هو نهاية التيار العقلاقي الذي تميز به "قرن التنوير" نجد أنه يشمل العناصر والثغرات الخاصة بالاشكالية والتي يطرحتها الإلحاد الوجودي لعقد الخمسينيات.

تشر رواية سيمرون إلى بعض الروائيين المحدثين مثل مرغريت دوراس وجينيه... إلخ، كما أنها تتناول موضوعات وتصدر أحكاماً تخص الرواية وأشكالها. إلا أن صياغتها من حيث الأساليب السردية قد يشوبها أحياناً بعض النقص وهو ما يؤثر بالسلب على الخيال الروائي.

على الرغم مما سبق فإن الكتاب يتمي إلى ذلك النوع من الأدب الذي يسهم في التأكيد على المهمة التي تؤديها الكتابة من خلال نتاجها الذي لا يتأثر بعوامل الزمن ولا بالموضوعات المختلفة: أن تكون وسيلة معرفة وأن تشارك في المناقشة والحوار حول الإنسانية.

الهوامش:

(1) LA ELECCION DE DIOS - JEAN MARIE LUSTIGER اختيار الله - يرشونة - بلاتينا - 89، الكتاب عبارة عن السيرة الذاتية للكاردينال مقدمة من واقع أسئلة يوجهها له صحفيان.

ماريا ثاميرانو وجائزة ثربانتس لعام 1988

تمكن فن المقال من الاستحواذ على جائزة ثربانتس لعام 1988. فقد نالت هذه الجائزة الكاتبة ماريا ثاميرانو، تلميذة الفيلسوف الإسباني أورتيغا وصاحبة الإنتاج الأدبي الغزير الذي يمثل الفكر الإسباني ويعكس ما كان من الموروثات الثقافية الأوروبية. وقد عادت ماريا ثاميرانو لتشغل حيزاً على الساحة الأدبية منذ أصدرت كتاب الهذيان والمصير في شهر يناير من عام 1989.

الكتابة عن لحظة أزمة

ألفت الكتاب في العاصمة الكويتية، هافانا، خلال شهر أغسطس وجزء من شهر سبتمبر من عام 1952، لتتمكن من الاشتراك في مسابقة المعهد الأوروبي الجامعي للثقافة ومقره جنيف، بهدف الحصول على الجائزة الأدبية التي يقدمها للرواية أو للتراجم. وببساطتها المعهودة، تقول الكاتبة في التقديم: لم يبق سوى بضعة أسابيع قبل انتهاء المهلة، وبدون معرفة السبب بدأت كتابته ولم أتركه حتى أتمته. كما نجدها تبدي دهشتها للجوء في الكتابة إلى فن الرواية كشكل أدبي لم يسبق لها ممارسته من قبل، إذ سبق لها الترجمة لغيرها وليس سيرتها الذاتية. وهي ترى أن كتابها يعد سيرة ذاتية حقيقية لا تخلو من هذيانات، ليست أوهاماً زائفة.

كُتبت هذه الرواية الغريبة في ضمير الغائب ربما لخلق المسافة المناسبة لكي تتمكن كل من الغنائية والمقالة والرواية من الدخول في كتابتها ولكي تتمكن هذه الكتابة من التعبير عن عصرها. وتشرح لنا الكاتبة في السطور التالية سبب نشر هذه الرواية بعد مرور أكثر من أربعين سنة على كتابتها: قد تكون ضرورة لأشخاص لا أعرفهم أو لأجيال أخرى، حتى ينظروا لأنفسهم من منظور تاريخي ويدركوا نبض الحياة الذي مازلت أحياء به، اشتياقاً إلى استدعاء النص وعدم تركه يتخبط بين أحكام ما قد يظهر من باحثين تاريخيين.

إن كسر التخوم بين الأشكال الأدبية وكذا التفرد الذي يستدعي به قلم الكاتبة السير

الذاتية، لهما من أشد ما يميز هذه العمل أو هما "جرحان" -بعبارة كثيرة الظهور في هذا النص وغيره من مؤلفات الكاتبة- يستطيع القارئ أن يلج منهما عالم ماريا ثاميرانو.

كما أن تداخل الأشكال الأدبية الذي اجتاحت كلاً من الأدب الإسباني والأوروبي على حد سواء، على مدار النصف الأول من القرن العشرين، أبرز ميزتين خصوصيتين في رواية الهذيان والمصير، هما: إنتاجها لطريق وسط بين المقال الفلسفي والمرد، ثم ميلها إلى إلقاء الضوء على الظرف الإنساني، مستخدمة في ذلك النبرة الغنائية والتأمل الفلسفي والرسم الدرامي لبعض المشاهد.

وتأتي مظاهر التفرد في الشكل مصحوبة بدراستين يمكن أن تكونا بمثابة التفسير لهما، أولاهما هي "الفلسفة والشعر" الصادرة عن جامعة موريليا بالمكسيك عام 1939. أما الثانية فهي "الاعتراف كجنس أدبي" الصادرة عام 1943 والتي أعادت دار نشر موندادوري طبعها مؤخراً. تتناول الكاتبة في الدراسة الأولى الروابط التي تجمع بين الفلسفة والشعر وتنجح في التقريب بينهما من خلال أسلوبها في الكتابة وعقلانيتهما في التفكير. فتجد في الفصل الأول من الكتاب ما سوف يكون المحاور الأساسي لفكرها: نرى اليوم أن كلاً من الشعر والفكر يبدوان كشكلين غير مكتملين، فهما يسلطان لنا الضوء على شقين مختلفين للإنسان: الفيلسوف والشاعر. فبينما ليس للإنسان الكامل وجود في الفلسفة، لا يحظى بمجمل ما هو إنساني بأي وجود في مجال الشعر. وفي حين نجد الإنسان المحدد أو الفرد في حد ذاته مباشرة في الشعر، نجده في الفلسفة من خلال تاريخ الكون ورغبته في الوجود. فالشعر تقابل وموهبة وكشف له جماله، والفلسفة تبغى حاجة ينظمها منهج بعينه. فالمنظور الفلسفي والشعري يتكاملان في انسجام فيما بينهما في رواية الهذيان والمصير.

أما في الدراسة الثانية، "الاعتراف كجنس أدبي"، فنجدها تقدم لنا الاعتراف كوسيلة لاستعادة الوعي والحياة من أجل الحقيقة متخذة اعترافات القديس أغسطينوس مثلاً لذلك. كما تدافع عن الاعتراف كشكل أدبي في أوقات تأزم الحضارة والثقافة، وتشرح كيف أنه من خلال الاعتراف يمكن تعميق المعنى في الرواية وفي الشعر: إن الشكل الأدبي المدهش المسمى بـ "الاعتراف" قد اجتهد في أن يورث إلى الطريق الذي تقرب من خلاله الحياة من الحقيقة (ص 12-13). عندما نجحت الرواية في أن تكون زمن الحياة-بروست وجويس- فإن ذلك في حقيقته

يعنى "الاعتراف" (ص 15). وقد تفاوت النجاح الذى أحرزه الاعتراف كجنس أدبى باختلاف العصور، إذ إنه شكل خاص ومميز لثقافتنا الغريبة وهو يظهر فيها فى أوقات حاسمة هى لحظات تدنى مستوى الثقافة وحينما يفقد الإنسان الإحساس بالأمان ويشعر بأنه وحيد. إنها لحظات الأزمة، تلك التى يظهر فيها الإنسان عارياً فى فشله (ص 23). ورواية الهذيان والمصير تقدم لنا بالتحديد واحدة من تلك اللحظات، لحظة أزمة فى حياة الكاتبة وفى حياة وطنها، ومن ثم فليس من قبيل العبث أن يحمل الكتاب العنوان الفرعى "عشرون عاماً من عمر إسبانيا".

تواريخ وأعمال فى حياة الكاتبة

اهتمت مجلة انتروبوس⁽¹⁾ عام 1987 بماريا ثاميرانو. فإلى جانب افتتاحية مطولة سلطت فيها الضوء على فكرها مع عرض لمقاطع متعددة من أعمالها، أتاحت لها فرصة الحديث إلى القراء لتشير إلى أهم النقاط فى سيرتها، فجاء تركيزها فى الأساس على ما درج على أن يكون مفاتيح شخصيتها وليس على الأحداث التى جرت العادة على إبرازها وهو ما قامت به خوليا كاستيو فى عمل شمل بيانات مكثفة عن حياة وأعمال الكاتبة.

ولدت ماريا ثاميرانو فى بيليث -مالقة- فى شهر ابريل من عام 1904، من أبوين ينتميان إلى الحقل التعليمي مما كان له كبير الأثر فى شخصية الكاتبة، فوالدها هو بلاس خوسيه ثاميرانو، ليبرالى ذو اهتمامات اجتماعية وسياسية. انتقلت الأسرة إلى مدريد عام 1908، وهناك أقامت فى منزل متواضع به حديقة لمدة عام استقرت بعدها فى شقوية حيث عمل والدها أستاذاً لقواعد اللغة القشتالية بمدرسة المعلمين. كما شهد معهد شقوية عام 1914 بداية الدراسة الثانوية لماريا ثاميرانو. انضم والدها إلى التجمع الاشتراكي العمالي بالعاصمة وظل به حتى تولى رئاسته. وقد بدأت صداقته مع أنطونيو ماتشادو (الشاعر الإسباني الكبير) عام 1919، وهى صداقة تواصلت حتى مع عودة الأسرة مرة أخرى إلى مدريد عام 1926، حيث أقامت فى ميدان الكونت دى باراخاس الذى يذكره العديد من أصدقاء ماريا لكونه المقر الذى يعقدون فيه جلساتهم.

أتمت ماريا دراستها للفلسفة والآداب فى جامعة مدريد المركزية وتعلمت على يد غارثيا مورينتى وثوبيرى (وهما من أعلام الدراسات الفلسفية الإسبانية). حتى كان شهر مايو من عام 1928 حين أقام الاتحاد

الجامعى المدرسى مسابقات على مستوى الطلبة للكتابة فى صحيفتى "الليبرالى" و"الحرية"، وهو التاريخ الذى شهد بداية ظهور مارييا ثاميرانو، فبعد ذلك بعام واخذ نشرت كتابها الأول "الليبرالية الجديدة" وأهدته لوالدها: لأنه علمنى النظر فى الأمور. بدأت مارييا عام 1931 عملها كمدرس مساعد لمادة تاريخ الفلسفة فى الجامعة المركزية، وهى نفس الوظيفة التى شغلتها قبل ذلك بعدة أعوام فى المعهد المدرسى. انشغلت حياتها بعد ذلك بعملها الجامعى واهتماماتها الفلسفية والتزامها تجاه الأحداث السياسية حتى بدايات الحرب الاهلية. تزوجت من المؤرخ الفونسو رودريغيت الدابى عام 1936 وكان والدها قد توفى عام 1928 وخصص له انطونيو ماتشادو فصلاً من "مايرينا بعد الموت". مع مطلع عام 1939، وبالتحديد يوم 28 يناير، نفيت مارييا ثاميرانو خارج البلاد فعاشت فترة فى باريس وأخرى فى نيويورك، ثم تنقلت بين العديد من دول أمريكا اللاتينية: كوبا والمكسيك وبورتوريكو، إلى أن عادت إلى أوروبا عام 1953، حيث استقرت فى روما، وأقامت برقعة أختها أرائيلي فى منزل ريفى عتيق فى لاياس على مشارف إحدى الغابات بالقرب من بحيرة لومان وهو المكان الذى لا شك وأنه يرتبط بمضمون كتاب جرود الغابة الصادر عام 1977. وأخيراً كانت عودتها إلى مدريد عام 1984.

تعتبر كتب مارييا ثاميرانو فى أساسها تصنيفاً لمحاضرات ومقالات وتأملات توحيدها الموضوعات، فيشتمل كتاب "المثقفون فى دراما أسبانيا" على كتاباتها فى الفترة من 1936 إلى 1939، ويعد جزؤه الأول تأريخاً لعملية التضامن بين مفكرى اليسار وقوى الشعب دفاعاً عن الجمهورية، فى حين يضم الجزء الثانى مقالات كتبها فى تلك الفترة وتناولت فيها رجسالات الأدب: ماتشادو وغالدوس وسان خوان دى لاكروث... إلخ؛ أما كتاب "فكر سينيكا" الصادر عام 1944 فهو عبارة عن نصوص مختارة يسبقها تصدير شيق للكاتبة. ثم صدر لها فى العام التالى مباشرة كتاب "احتضار أوروبا"، وهو مجموعة من المقالات التى قامت بأهدائها إلى والدها المقيمة حينذاك فى باريس (قلب أوروبا) تحلل فيها أسباب ما عرف باسم "التدهور". إلا أن المقال القذ : حقاً فى هذا الكتاب هو ذاك المعنون بـ "الأمل الأوروبي"، فهو يركز على صورة

يتأمل فيهما الفرد الإسباني نفسه، كما تنتهي دراسة الشخصيات إلى أن تصبح تساملات في الطبيعة الإنسانية. وهذه النصوص التي كتبها ماريا ثاميرانو تنطوي على إضافة للقارئ الذي ينظر بدوره إلى الرواية كجنس أدبي تنساب فيه حرية ووحدة الإنسان ويرى فيها أيضاً تعبيراً عن الأحلام التي ألهمت يوماً شعباً بأكمله.

وإذا تناولنا كتابها التالي، "الحلم الخلاق"، الصادر عام 1965، فإننا نجد لها هديه كغيره لوالدتها، كما تعرض فيه، من ناحية أخرى، نظريتها عن الأحلام وتقدم لنا انطلاقة جديدة في تحليل فكرة الزمن في حياة الإنسان، فضلاً عن أنها تجمل فيه العلاقة بين الحلم والكنمة الخلاقة والتراجيديا والفلسفة والشعر والرواية. ونلاحظ بصفة خاصة في هذا الكتاب تأثير كل من أورتيغا وأموناو. أما كتاب "جرود الغابة" الذي أصدرته ماريا ثاميرانو عام 1977 فهو مهدي إلى شقيقته أرائيلي التي توفيت عام 1972. وهذا الكتاب هو أكثر أعمالها توافقاً -على حد تعبيرها- مع فكرتها التي ترى فيها: أن التفكير هو قبل أي شيء آخر -من حيث كونه أصلاً وفعلاً- بمثابة تحليل لما يحس. والإحساس المقصود إليه هنا هو "أصل الإحساس"، إلا أن الكتاب يعد من جهة أخرى تأكيداً على نظرة الكاتبة للإنسان باعتباره كائناً لا يعرف الحواجز. إن "جرود الغابة" هي تلك اللحظات التي تمثل الحياة الحقيقية والتي ينفرج فيها تشابك الوجود الإنساني. إنها ما ينبئ به الأفق البعيد حيث تلتقي السماء والأرض.

لن نقف هنا أمام العديد من المقالات التي ظهرت على صفحات المجلات، وإن كان لابد من الإشارة إلى مقبرة انتيغون باعتباره مقالاً يسلط الضوء على مفهوم التراحم الذي يتناوله. نأتي الآن إلى آخر ما كتبت ثاميرانو وهو كتاب "ملاحظات عن المنهج" الذي يعد دليلاً للخصائص الفكرية الجوهرية عند الكاتبة ويلقي الضوء على جل موضوعاتها السابقة. يشير عنوان الكتاب إلى الطابع التحريضي لعملها، وإن كانت هذه الموضوعات تتناغم فيما بينها عن طريق منطق موسيقى خاص. ومن ناحية أخرى، يؤكد الكتاب بشفافية على ما عد مسألة حاسمة في مجمل فكرها، خاصة في آخر مراحل فكرها، قضية "العقل الشعري": إن المنهج من حيث هو طريق لا يمكن التخلي عن اتباعه مثلما يكون المكان وسيلة الرؤية التي تصبح الصورة فيها واقعاً، ويتميز كل من الفكر والشعور فيها دون أن يذوب أحدهما في الآخر أو يتمحى؛ إنه منهج للفكر والحياة يمكن من بعث الحياة من جديد ويكون قادراً حقاً على تهيئة فعل الميلاد. وفي وسع منهج ماريا ثاميرانو أن يتجنب براءة مخاطر المثالية وهي النقطة التي أهملها

ديكارت وتبعه في ذلك الفكر المعاصر. ولا يقصر هذا المنهج "اللوجوس" على الضمير، وإنما يشيعها على جميع مناحي الحياة الإنسانية عن طريق معرفة تنطلق من ظروف التجربة التي تقوم من ثم بالتفريق بين الفكر والمعرفة، وتجعل الخيال يتفصل عن أوهامه عن طريق ذاكرة خلاقة. ومن ثم فإن ما يسمى بالقدرات الإنسانية تتجرد من تأثيرها التحليلي الوهمي لتتحول إلى مدارات أو مجالات حياة موحدة تسمو فوق الانقسام الذي يجبر الإنسان على الابتعاد عن ذاته والاغتراب والتحول عن حياته. وهذا الفهم لمجالات الحياة الإنسانية هو لب هذا المجال الخاص بالوحدة: رسم الإنسان فحين أحدهما معوج ومنحني الخطوط يتمثل في صورة الحية وهي نتاج الرغبات والشهوات. أما ثانيهما فهو طريق مستقيم وقاطع تشترك الإرادة مع الذكاء في تحديد مساره بهدف الوصول إلى غاية ما. وإلى جانب ذلك نجد "الطريق الآتية" وهو قد يكون أجمل ما كتبت ماريًا ثامبرانو فيبدو كموقع للشوق أو كمغامرة في مملكة أخرى من أجل من أجل أن يكتمل الكائن غير الناصح وتؤتي الكلمة ثمارها.

أوراق من السيرة الذاتية:

المصير والهذيان والعاطفة

قامت الكاتبة بعد أن بلغت الثمانين من عمرها بنشر صفحات من سيرتها الذاتية تناولت فيها فترة شبابها، وكانت كتبها في عام 1952، وفيها يتقابل كل من "الهذيان" و"المصير" باعتبارهما المكونين الأساسيين للكاتب على عكس ما يعلنه العنوان. ففي البداية، نلتقي بالمصير المأمول مع عودتها من جديد إلى الحياة حوالي عام 1929 تقريباً، عقب شفائها من مرض عضال ألم بها. يتيح لها عنوان الفصل الأول، "ها أنا ذا"، الفرصة لتأمل في الميلاد، وفي الحياة من خلال مشاهد لا تخلو من لمحات لأونامونو، فعند هذا الميلاد الجديد بدا أن كل الحياة، إن لم يكن التاريخ كله أيضاً، كانت في انتظارها. ولذا فإنها تسرد بالتفصيل في الفصول التالية معاشات تلك الأيام من عامي 1930 و1931 بصفة خاصة وحتى إعلان الجمهورية. ويبدو الجانب الشخصي مرتبطاً بزمان تاريخي عاشته الكاتبة بحب شديد وهو مستقبل إسبانيا كما رسمه شباب الطلبة في المعهد وكذا بداية اتحاد الجامعات والمدارس⁽³⁾ وارتباطها بجيل الكبار⁽⁴⁾ واندماجها في شعر تلك الفترة: أونامونو وماتشادو وجيل 27⁽⁵⁾، ففي عيون ماريًا ثامبرانو وعاطفتها الشابة، كانت إسبانيا تصحو حالة وقد كان حلمها هو تجديد الهوية

الإسبانية ابتداء من القرن السابع عشر بما في ذلك وجع إسبانيا الذي تحدث عنه ماريانو خوسيه دي لارا وألمها الذي كتب عنه غانييت قائلاً: إنه لمن المؤلم أن يكون المرء إسبانياً، فهو جرح لا يندمل ولا يستطيع الكثيرون تحمله.

وتتحمس ثاميرانو لأسبانيا كما يراها غالدوس (ص 66 وما يليها) ولا يستحسن ما يكتبه قلم منتدٍ إي بيلايو. كما تدين بولاتها وتبلور شخصيتها الى المؤسسة الحرة للتعليم⁽⁶⁾. وتظهر من بين سطور كتاباتها تلك التفسيرات الخاصة التي كانت تطبقها على التاريخ والطبيعة والفن والأدب والدين، وإن كانت فيما يتعلق بهذا الموضوع الأخير تؤكد شخصيتها المؤمنة وسط مناخ يناهض فيه الكبار النظام الكنسي ولا يحفل فيه الشباب حتى بمجرد التفكير فيه⁽⁷⁾.

وتعد المقالات التالية شواهد حية على ما جاء فيها: "الفرصة التاريخية" و"دقيقة صمت" و"الساعة" و"الأحد 12 أبريل"، وهي المقالات التي تناول الأيام الأخيرة لحكم الدكتاتور بريمو دي ريفيرا وكذا الدعوة للانتخابات. وهي تخصص لمقال "14 أبريل عام 1936" فصلاً بأكمله، إذ أعادت كتابته بنبرتها الغنائية النبوية، ففيه تظهر عبارتها كالديرون الشهيرتان المتصدرتان لهذا الجزء الأول والثاني تعكسان نبؤتها العسة: كنا نعيش أكثر لحظات الحلم بريقاً، ذلك الذي يدل على أن العمل الجيد لا يضيع ولا حتى في الحلم وهو الحل الوحيد لأن الجريمة العظمى هي إننا ولدنا. هل سيضيع؟ فقط عندما يستسلم التاريخ للمهم أمام القدر الأعمى يمرق ذلك السؤال في الروح كتصل السيف البارد، (نفس العمل المذكور، ص 227) وينتهي هذا الجزء الأول من المصير المأمول بقفزة زمنية نصل بها الى خروج الكاتبة الى العالم الجديد، أي مرحلة النفس.

يلي ذلك الجزء الثاني الأكثر اختصاراً والذي يتكون من "هذيانات" هي في بعض الأحيان نصوص شعرية تغمرها الرموز التي تأتي على هيئة أحلام، وهي في بعض الأحيان الأخرى تشبه عبارات غير مترابطة كما لو كانت هذياناً أو أوهاماً تنهي بها "أنا" جديدة أو هانذا لا زلت أحياء في هذا العالم.

وقد قمت بإضافة كلمة "عاطفة" إلى عنوان "لهذيان والمصير" على اعتبار أنها النبرة التي صيغت بها هذه الرواية المتميزة والمتفردة للكاتبة ماريانا ثاميرانو.

(1) عددا 70 - 71 - مارس - أبريل 1987.

(2) إن كلاً من التفسيرات التي تقدمها الكاتبة عن "الاعترافات" والتي تتجاوز تغير روح القديس سان أغسطينوس إلى تغير الروح العامة للعالم القديم والفروق التي تصعبها بين الأمل القديم والأمل المسيحي - الذي يثبت الحياة والإنسان الجديد الذي يولد نتيجة هذا الأمل ليكون - هو النفس - من شأنها أن تقود الكاتبة إلى أن تستنتج ما يلي: ولهذا فإن الشخص أو الإنسان المسيحي يكون بمثابة منظور لا غائي لا ينضب أبداً في أي من أفعاله أو فيها مجتمعه. أنه موجود دائماً هناك في الأعماق، إذ إن له عمقاً. عمق لا يسر غوره أبداً مهما اشتدت الحيرة.

(3) عقب انتهاء الدورة السابقة، قابلت ذات صباح كما لو كان مصادفة زميلاً لها في دروس الفلسفة من كلية أخرى وذلك في شرفة محل إقامة الطلبة أثناء توجهها إلى معيشتها. لم يكونا قد تبادلنا سوى بعض الأحاديث الخاطفة، فقد كان دائماً في عجلة من أمره، إذ كان أحد الأعضاء المؤسسين لاتحاد الجامعات والمدارس. كفتهما بعض الكلمات العابرة كرموز سريعة لكي يولد بينهما شيء جديد: تفاهم أخرى. (ص 37 و 38).

(4) كبرنا نحن الشباب ونحن منجذبين إلى تلك الأجيال من الرجال الذين اكتمل نضجهم والذين تعلمنا منهم الكثير، وإن كنا نتنظر منهم المزيد الذي علينا أن نهم لطلبه، كما يتعين علينا أن ننبههم إلى المهمة العامة التي يملوهم لا يدركونها، فلا يمكننا أن نفرق الآن ليتوقع كل منا داخل وظيفته، لابد أن تثبت وجودنا فقد غدا الأمر مسألة أخلاق. (ص 38، 39).

(5) كان مقدماً متوهجاً ذلك الذي أتى به الشعر. سبق لحوان رامون خيمينث أن أعلن عنه، غير أن شعر خوان رامون ذاته قد اكتسب المزيد من صراحة الإحساس بظهور الشعراء الشبان: غارثيا لوركا وتوأمة رافائيل ألبرتي ... الخ اللذان بدلاً من أن يسكنوا الأصوات الموجودة على الساحة منذ زمن راحا يعثانها من جديد كما هو الحال مع ميغيل دي أونامونو وانطونيو ماتشادو. (ص 60 و 61).

(6) قررت المؤسسة مصالحه العام بنقل الحياة الإسبانية إلى مستوى الأزمنة التاريخية. مؤسستها هو دون فرانشيسكو خيمين دي لوس ريوس أحد رجال إسبانيا الأفاضل على مر العصور. يطرح السؤال التالي نفسه بشأنه كما هو الحال مع جميع النابغين الإسبان. ماذا كان سيفعل ليو كان قد عاش في عصر آخر؟ وهو السؤال الذي تأتي أجابته من تلقاء نفسها: لا بد وأن يكون مؤسساً لأحد المذاهب الدينية. فهو يمتلك كل الغموض والكفاءة ومالا يمكن إدراكه من شئون المؤسسين الذين يظلون مخفيين وراء ستار أعمالهم، على الرغم من الشك المستمر في أن يكونوا هم بذاتهم الأكثر أهمية. لا يمكن أن نخص ما تدين له به أسبانيا: من المؤسسات الثقافية التي أسست مباشرة تحت رعايته، أو تحت رعاية أحد أتباعه. (ص 77).

(7) في الحقيقة، لم يكن لدى الشبان الذين يشكلون المجموعة الطليعية لطلبة الجامعة، ذلك الشعور الناهض للكنيسة، وهو ما يميز أيديولوجية اليسار أو بعضاً منها بصفة خاصة وقد كان هذا أحد الأساليب إلى جانب الاعتقاد بشأن المشكلة الاجتماعية هي الأكثر عجلة من بين المشاكل التي تورقهم وتدفعهم إلى التعاطف مع الحزب الاشتراكي الذي ظل يمتأى عن مناهضة الكنيسة. لم يكونوا يشعرون بذلك، لذا كان بالنسبة لهم رمزاً خاصاً بالقرن التاسع عشر. وهو ما أصبحوا يتلذذون به بعد أن مر زمانه. لم يكن معظمهم كاثوليكياً كما تربى أكثرهم على ما هو ديني ولا يؤمنون إلا بلاثوابت:

١٠ "لا تعتقد أنت، أولا ترى ان الثورة قد تغذت على الأرواح المسيحية، ارواح أولئك المسيحيين البؤساء، وانها قد قامت على أننا لسنا في مملكة الرحمة حيث يتشارك الجميع في كل شئ ... مشاركة الخير والروح. أنفهم؟ حيث لا يمكن أن يكون المرء وحيدا حتى حين توافية النية" (ص 133).

نجاح كتاب مكرسين خلال عام 1989

برزت الأعمال التالية من بين إنتاج فن الرواية باللغة الإسبانية عام 1989 نظراً للمكانة العالية التي تبوأها مؤلفوها في التاريخ الحديث للأدب: في الظل لخوان بينيت، وأمير الظلام لأنطونيو مونيوث مولينا -ستناول هذا العمل في الجزء المخصص لكاتبه- والجزيرة الغريبة لإدواردو مندوثا، والجنرال في متهته لغابرييل غارثيا ماركث.

خوان بينيت "في الظل":

من الممكن تقديم آخر روايات خوان بينيت بتلخيص غاية الكاتب من الأدب: معالجة النص بقوة وقدرة وكفاءة استعارية (جريدة "البائس" - كتب - 5 مارس 1989). وقد سبق لهذه الصفات أن ظهرت في أول أعماله عام 1961 حينما نشر مجموعته القصصية "لن تصل أبداً إلى أي شيء" ثم عادت لتؤكد نفسها مع في الظل.

يعود القارئ مع هذه الرواية ليلتقى من جديد مع بينيت صاحب ستعود إلى ريخيون، وتأمل، ورحلة إلى الشتاء، والبيت الآخر لماثون، وشاؤول ضد صموئيل، ذلك الكاتب الغامض الذي بدا كأنه ابتعد عن هذا الاتجاه بروايته الحائزة على جائزة بلانيتا لعام 1980: رياح الجريمة إلا أنه عاد ونحا بعض الشيء نحو الواقعية في رواية الرماح الصدئة التي بدأ في نشرها عام 1980 وصدر منها بعد ذلك جزءان، أحدهما عام 1985 والآخر عام 1986 دون أن يكتمل حتى الآن.

يصرح بينيت بأنه بدأ كتابة رواية في الظل عام 1980 ثم تركها ليكتب الرماح الصدئة وذلك حتى عام 1986 عندما عاد لكتابتها ثانية، ربما لينال ما أعلن أنه شرف الروائي: يكمن مجد الكاتب في القدرة على الاستمرار في تهيئة متعة الطبقة المثقفة⁽¹⁾. وبالفعل نجد أن بينيت، في روايته في الظل، هو ذلك الكاتب الصعب المراس الذي خلق من "ريخيون" مقاطعة أسطورية أو مكاناً تجمع فيه العديد من التشابهات مع ولاية يوكنا باتاؤفا التي ابتدعها فوكر، الذي يكن له بينيت الكثير من الإعجاب. وتضم أسطورة "ريخيون"، في أعمال بينيت، مجمل الشخصيات والأحداث

والموضوعات الاجتماعية المطروحة، وهي تمثل الرمز الصريح للفقر المدقع واليأس، وهما العلتان الأساسيتان في كل رواية يكتبها بينيت، فهما يشيران إلى خط مزدوج: الخط الوجودي الذي يتعمق رؤية كل من العالم والإنسان باعتبارهما لغزاً، وبالتعبير عنهما من طريق الواقعية السحرية حيث لا يكون للأحداث الأساسية تفسيراً منطقياً أو نفسياً، وحيث لا تكون الحقيقة سوى اكتشاف للعناصر الغامضة التي تنبض في باطن الأشياء ونفوس البشر؛ أما الخط الثاني فهو الاجتماعي الذي يشير إلى إسبانيا القرن العشرين انطلاقاً من فهم تاريخنا القريب على أنه تدهور شعب وعالم مصغر من المشاكل الاجتماعية والسياسية والوجودية التي يواجهها الإنسان الحديث.

يعد اهتمام بينيت بالأسلوب ووضعه إياه كحجر أساس لكتابته بمثابة مفتاح آخر يمكننا من فهم هذا الكاتب. فهو يرجع إليه الفضل في طول عمر أعماله. ويرى فيه تسامياً على المظاهر الإخبارية الصرفة في الرواية واحتوى ومسرح الأحداث والشخص⁽²⁾، ومن ثم رفضه للرواية الواقعية والطبيعية في القرن التاسع عشر إذ يرى أنهما تفتقران إلى القيمة الأدبية. ويرى بينيت أن الأسلوب هو الأداة الأساسية التي يستخدمها الكاتب في إعادة صياغة الواقع الروائي، فعلى الروائي أن يفتحهم لغز العالم ويكشف أسرارهم مستخدماً اللغة التي لن يقتصر دورها على حل الألغاز وإنما يتجاوز ذلك إلى تشكيل الواقع. ونعرض فيما يلي لأبرز خصائص أسلوب بينيت:

- استخدام الجمل الطويلة والتراكيب المتأخرة. ويبدو أن استطالة الجملة تعود إلى وظيفتها في الاحتفاظ بالمعنى المراد توصيله للقارئ مع تقديم الفكرة الأساسية، وهو ما يجعل القارئ في حالة تشويق مستمر حتى يصل لنهاية الجملة.

- كثرة "الإرداف الخلفي" Oxymoron المبنى على العلاقة التركيبية أو على الجمع بين الألفاظ المتقابلة أو ذات المعاني المتضادة، وهي الخاصية التي من شأنها أن تدفع القارئ في حالة من الدهول إذ إنه يستخدم وصفاً يقوم على الاستحضار المتزامن لعناصر متضاربة مما لا يسمح بالوصول إلى إجابة متسقة فيفضل الحقائق الغامضة على الظروف المحددة أو المواقف الواضحة.

فأسلوب بينيت باختصار هو التعبير عن الإبهام أولاً وقبل كل شيء.

وما ذكرناه عن الخصائص الأسلوبية لبينيت يجعل شخصيات الكاتب "أثيرية" أحياناً، ومطلقة ومؤسفة في بعض الأحيان الأخرى. ويتجلى بينيت بصفة عامة في

رواياته إلى تجنب الحوار، وعندما يعطى الكلمة لكائناته الخيالية نجدها تلقى خطاباً تتناول المشاكل التي تعانيها، وهي مشاكل شديدة الواقعية حقاً مثل المهروب من الزمن والعاطفة أو البحث عن الحب أو ذكرى الماضي، وكلها رموز لتدهور أو تدمير الحاضر. إلا أن هذه الخطب لا تكاد تتيح الفرصة للتفاعل الذي يتطلبه الحوار. وفي النهاية، لابد من الإشارة إلى أهمية الراوية في أعماله، نظراً للأدوار الحاسمة التي ينهض بها ولطريقة تعبيره عن نفسه مستخدماً النبرة الشعرية الغنائية وهو ما يعد من أمتع مزايا قراءة بينيت.

يقدم بينيت في روايته في الظل الخصائص التي عرضناها إلى الآن، ويضيف إليها خصائص أخرى، فيجدر بنا أن نشير إلى العنوان الذي يلخص الحالة التي يضع فيها بينيت الوجود الإنساني في نفس الوقت الذي يشير فيه إلى العلة الأساسية التي تعزز معنى الكتاب، وهي اللغز، ذلك الذي يعبر عن "الظل" الذي يكتنف الوجود ويمثل استعارة للفن الروائي عند بينيت. إن رمز المتاهة المستخدم في روايات أخرى وقعت في "ريجنون" يعادل هنا اللغز. ففي الأولى كانت المتاهة تشير إلى تشوش المعنى المكان في ريجنون من حيث إنها صورة أسطورية، أما هنا فإن اللغز يشير إلى صعوبة تفسير الخطاب السردى الذي يظهر في الحدث الأساسي في الكتاب: انتظار وصول رسول. وهو الحدث الذي يقدم للقارئ مشروباً بالغموض.

تدور القصة حول امرأتين، إحداهما عمّة الأخرى وهي التي تغيرها بأنهما قد استعدت أخيراً لاستقبال رسول اعتاد زيارتها من حين لآخر، ويدور الحوار بينهما في شهر "أكتوبر"، وهي الكلمة التي تعنون الفصول التي تتناول فيها السيدتان أحداث القصة وهي الفصول التي تتخللها فصول اعتراضية أخرى تعود بنا زمنياً إلى الخلف (مايو، أغسطس، سبتمبر) وذلك حتى يتم تقديم أحداث تؤديها شخصيات أخرى. من ذلك قصة صاحب المتجر الذي لم تحل حساباته غير الواضحة دون ازدهار العمل وهي وسيلة أخرى لتقديم الاستعارة عن اللغز، أو حكايات هيرثليم وصدقتها حول طبيعة شخصية راهون، الشاب الذي تقعان في حبه معاً، أو حكايات أبلدون وزائره اللذين يوسعان ويعقدان الحكاية التي يدور حولها حوار العمّة مع ابنة أخيها، فكل تلك الأحداث تسهم في إغراق الرواية في سيل من الأسئلة التي تتعلق بالرسالة والتي تشير إلى نقد المجتمع المتردى والمناق والمناق وإلى نقد كتابة بينيت نفسه: إذا لم تكوني حتى الآن

استوعبت ما قلته لك فلست أدري إذن لم أواصل الكلام. إن بقية حديثي أكثر صعوبة من حديث الفهم ... ابتداء من أكثر الأمور تشويقاً. ليس هذا بأسلوب جيد. ولن أقص عليك إلا ما يناسبك أن تعرفه، منطلقة من الجزء الذي أفضل أن أحكيه، لعل هذا سينأى بما هو أساسى فى القصة - وهو ما لا يعرفه سوى شخص ثالث لا يسمع ولا يتكلم - لذا عليك أن تعبرى كل ما تسمعه كثير الاهتمام وأن تكملنى بخيال دقيق ما سأحذفه وفقاً لما يترأى لى (ص 20-21) إن الرسالة بسيطة، أجل، ولكن إجابتي ليست كذلك، إذ يكتفها صمت يجعلها تقبل شتى أنواع التفسيرات (ص 41).

تدور أحداث الرواية فى ريخيون، وبالتحديد أكثر، فإن مسرح أحداث معظم الفصول هو غرفة مترامية الأطراف فى منزل كبير تتحدث فيه العمة إلى ابنة أخيها. هذا إلى جانب منحهم المعادن الذى يظهر فيه أبدون وزائره وكذا شوارع المدينة وما حولها عندما تظهر ميرثيدس وصديقتها. غير أن المكان والقفزات الزمنية - وإن لم يكونا من الأبطال - يعقدان الأحداث التى يستقبلها القارئ بتفسيرات مختلفة وفى جو من الغموض.

إن التقنية التناوبية بين الزمان والمكان تجعل الماضى، فيما يتعلق بشهر أكتوبر الذى يدور فيه حوار العمة وابنة أخيها، يختلط فيها بالحاضر حيث يندمج فيه ويؤثر فى تكوينه مما يؤدى إلى رؤية لازمنية لواقع يجتمع فيه الماضى والحاضر ليشكلا سلسلة مبهمه من الأحداث التى لا تخضع لأى ترتيب عقلاى⁽³⁾.

ومما يميز هذه الرواية أيضاً تقليل حجم الدور الذى يوليه الكاتب للراوي فى ضمير الغائب، على عكس رواياته السابقة. إن أكثر الأجزاء أهمية فى رواية فى الظل هو الحوار، فالرواية هنا يقوم بدور المشرف الذى يفتح الطريق للشخصيات ويحمل القارئ إلى مسارح الأحداث ويلفت نظره إلى الحركات وفقاً لطريقته فى توصيل الحقيقة. ومع ذلك؛ فإنه فى الفصول التى تظهر فيها ميرثيدس وصديقتها يعود إلى صورته التقليدية فى الأعمال الأخرى. فيظهر متخفياً كما فى القصة السيكلوجية (ص 91) مزعزاً بذلك تمكن القارئ من فهم الخطاب.

وخوان بينيت، الذى بدأ ظهوره عام 1961 بإصدار "لن تصل أبداً إلى أى شئ" ورفض تقنيات اتجاه الواقعية الجديدة، قطع الآن شوطاً كبيراً من مسيرته التى تميزت خلالها خصائص أسلوبه لتدفع به إلى مصاف كبار الروائيين الإسبان فى النصف الثانى

من القرن العشرين. وتدعم تميز تقنياته الأسلوبية تلك الرؤية الخاصة للإنسان وللعالم الشخصي وتؤكد على غموض فن الكتابة والظلمة الوجودية التي يتخبط فيها عصرنا.

إدواردو مندوثا: الجزيرة الغريبة

يتكشف نوع هذه الرواية، الخامسة للكاتب إدواردو مندوثا، من خلال نهايتها عندما يضل البطل طريقه في هو ذلك القصر في مدينة البندقية، حين يرى في نفسه إحدى شخصيات خياله، ويعترف بأنه قد عاش حياته حالماً. إنها قصة حب رومانسية وفريدة، قصة رحلة إلى مدينة البندقية والإقامة بها. تلك المدينة التي يتخذها الكاتب ذريعة لخلق وإحياء وتعديل الكثير من أساطير مدينة الجندول.

والجزيرة الغريبة، من حيث صياغتها، رواية تقليدية مقسمة إلى ثلاثة أجزاء تتبع البناء التقليدي: عرض وحبكة ونهاية، والرواية فيها في ضمير الغائب المستتر الذي يؤدي وظيفته في الوصف والهيمنة على السرد وتفسير ما يسرده. يتناغم زمن الرواية مع الزمن التاريخي للقصة بينما يتميز المكان كأبرز ما في الرواية، وهو هنا مدينة البندقية الساحرة التي يستغنها الكاتب ليطلق العنان لبراعته في الإغراق التخيلي. كما نجده يعود إلى مفهوم الرواية الباروكية وإن يكن بحساسية ومستويات مختلفة وذلك من خلال قصة تشكل إطاراً لقصص أخرى تروى بطريقة ساخرة وضاحكة بهدف تجريدها من طابعها الأسطوري.

البطل، فابريجاس، أحد رجال الصناعة في مدينة برشلونة، يقرر، بعد أن سئم حياته كرجل أعمال، أن يستجيب لنوازع نفسه المتقلبة فيسافر إلى مدينة البندقية في الوقت الذي تمر فيه شركته بموقف عصيب. وتأتي مغامراته ولقاءاته المتتالية مع شخصيات مثل هاريا كلارا وأسرتها الغريبة الأطوار، والتي تعتبر نفسها حفيدة للرسام "دولابيل" لكي تضيف إلى القصة تلك الحكايات التي تمتد بتحويلات مدلولاتها ومعانيها. ويواصل مندوثا في هذه الرواية حراكه داخل تيار الرواية المعاصرة التي تميل إلى المغامرة، وهو ما يعد أحد أهم أسباب نجاحه ككاتب له جمهور عريض من القراء؛ ومع ذلك فإن هذا المجلد، الذي يعتبر ترفيحاً بالدرجة الأولى والذي ما انفك يسخر من بعض التقاليد التي تقوم عليها أسطورة المدينة وماضيها، يحمل بعض نقاط الضعف من حيث السذاجة وعدم محاكاته للواقع.

إن كشف القارئ للحبكة التي تنتظمها العملية الروائية هو خطأ لا يغتفر حسبما ورد في نظرية فن الشعر القديمة، أما محاكاة الواقع فهي نقطة لا يمكن أن يهملها الخيال، وذلك حتى يتمكن القارئ من دخول تلك العوالم الخاصة بالابداع الأدبي والمميزة لهذا الشكل من الروايات، ومع ذلك فإننا نجد في رواية الجزيرة الغريبة تقصيراً في الاهتمام بما سبق وذلك في أكثر من موضع (انظر المشهدين الرابع والخامس من الفصل الثاني).

إن المقدرة الفائقة التي يملكها إدواردو مندوثا على التخيل السردى لا يجب أن تؤثر على نسجه لقصصه، فهو قد أجاد استخدام خياله الخصب في أعمال أخرى، ونرى هنا أنه قد خاطر في هذا الكتاب باتخاذ البندقية كمادة روائية، وهي المدينة التي سبق تناولها في أعمال أدبية أخرى بأقلام متميزة، ومع ذلك فإن رواية إدواردو مندوثا هذه قد حققت النجاح الجماهيري وإن لم تشكل خطوة للأمام في مسيرته الأدبية. إن كاتب الحقيقة في قضية سافولتا قد تراخى كثيراً في استخدام بعض العناصر التي كانت ظهرت في روايته مدينة المعجزات، وقد يكون مبرر ذلك انبهاره بنجاح هذه الرواية الأخيرة.

الهوامش:

(1) خوان بينيت، سلسلة "الكاتب والنقد" - تحرير كاتلين فيرنون -، دار نشر تاوروس، 1986، ص 25.

(2) خوان بينيت: "الإلهام والأسلوب"، مدريد، طبعة "مجلة الغرب"، 1965 (أعيد طبعها في برشلونة، سويس بارال، 1983).

(3) دافيد هرز برجر: "ظهور خوان بينيت - بديل جديد للرواية الإسبانية"، في "خوان بينيت"، سلسلة "الكاتب والنقد"، تاوروس 1986، ص 32، 33.

أحدث التيارات الأدبية

لا شك أن تحديد التيارات الأدبية الحديثة مهمة محفوفة بالمخاطر. أولاً لأن علم الأدب لا يقدم الخيال العلمي، بل يعتمد نصوصاً مكتملة، وهى لذلك نصوص مرتبطة بالماضى إلى حد ما. أضف إلى ذلك المجازفة التى يتطلبها إصدار أحكام مبنية على ما هو وقتى في غياب المنظور التاريخي.

مع بلوغ أواخر عقد الثمانينات، الذى بدأ واعداً بإمكان تحقيق ذلك الأمل الكبير فى أن تظهر الرواية الإسبانية التى طال انتظارها، تلك التى تكتب فى جو مفعم بالحرية، إلا أن الزمن قد مر دون أن تظهر أية بادرة جديدة تبشر بأية نهضة حقيقية.

تواصلت إصدارات الكتاب المكرسين - كما أسلفنا القول فى الصفحات السابقة-: كاميلو خوسيه ثيلا: مازوركا لقتيلين، والمسيح ضد أريزوننا؛ وميغيل ديليس: 377 أ-خامة البطل؛ وغوثالو بايستير وخيسوس فرنانديث سانتوس وفرانثيسكو أيلالا: الذكرى والنسيان؛ وكاستيو بوتشى وخوان غويتيسولو: فضائل الطائر الوحيد؛ وخوان بينيت: الرماح الصدفية؛ وخوان مارسية: الملازم برابو؛ إلخ. وهم الكتاب الذى صبغت كتاباتهم، كل حسب ظروفه، بالتيارات الأسلوبية السائدة.

كما أثبتت أسماء أخرى من جيل الوسط نفسها: تيريشى مويش ورامون أيرا وإدواردو مندوثا وألباروبومبو، إلخ؛ ولعت أسماء جديدة مثل خيسوس فيريرو وخوسيه ماريا ميرينو ولويس مانينو ديث وأنطونيو مونيوث مولينا، إلخ؛ فضلاً عن عدد من الأقلام النسائية: مونسيرات روتش: الساعة النفسية؛ وروسا مونتيرو: الخاصية دلتا؛ وتميزت أيضاً إيستير توسكيتس كامتداد لذلك الحضور النسائي ابتداء من فترة ما بعد الحرب والذى كانت من أعلامه: كارمن لافوريت وأنا ماريا ماتوتى وإيلينا كيروغا ودولوريس ميديو وكارمن مارتين غاني ومارتا بورتال، إلخ.

لم يتغير الاتجاه فى عام 1975 وإنما قبل ذلك بثلاثة أعوام عندما نشر غوثالو تورنتى بايستير رواية أسطورة/ هروب خ.ب، فقد اتجهت الرواية الإسبانية بهذا الكتاب إلى الفانتازيا

والحركة وهو نفس الاتجاه الذى سلكه كل الأدب الأوروبي فى تلك الفترة. يعد هذا التحول فى نظر المؤلف والكاتب أوميرتو إيكو بداية تيار ما بعد الحداثة فى الأدب وهو ما ذكره فى كتابه الأخير، "على هامش اسم الورد".² لو كانت هناك خاصية تجدر الإشارة إليها بصدد فن الرواية فى إسبانيا خلال الثمانينيات، فهى التخلّى عن التجريب الذى كان شاع استخلامه فى الفترة السابقة. فقد تحول عنه أبرز أسمائه مثل سانشث إسييسو وغيلبثو، كما اختفت التجريبية التى بدأ بها بينيت أو خوان غويتسولو فى خوان بلا أرض فيما يؤكد ولا ريب أن هذه الطريقة فى الكتابة لم تكن تمنح القارئ أى نوع من المتعة. يمكننا أن نميز التيارات الحالية فى المشهد الأدبى فى إسبانيا وأوروبا فيما يلى:

- رواية الفانتازيا.
- الرواية التاريخية.
- الحبكة والمغامرات.
- الرواية-القصيدة.
- الميتاسرد.
- السيرة الذاتية أو المذكرات.
- رواية الشهادة أو الوقائع أو التحقيق.

رواية الفانتازيا

أدى ازدهار الواقعية السحرية فى أدب أمريكا اللاتينية إلى ازدهار أدب الفانتازيا أو العودة إلى الفانتازيا، بتعبير أدق، فى الفترة الحالية. وهو الأدب الذى يعد رؤية جديدة للعالم كانت سبقتها مقدمات مهدت لها. ومن ناحية أخرى، نجد أن لفظ "فانتازيا" يحمل أكثر من معنى؛ إلا أنه حالياً يجدر بنا أن نختار ذلك الذى يشير إلى تلك الرؤية الجديدة التى اتسم بها فى بعض الأحيان مبدعون من خارج الساحة الأدبية بصفة عامة.

وأما بشأن الأدب فى أوروبا، فقد جاءت عودة الكتابة الفانتازية كرد فعل إزاء الرواية التجريبية التى أخضعت الكتابة لمجهود ذهنى مرهق. أما فى حالة إسبانيا، فإن أدب الفانتازيا بدأ فى المرحلة التى عرفت باسم الواقعية الاجتماعية الجديدة عندما كان

مؤلفون، مثل ألبارو كونكيرو - بكتابه أخبار سوتشانتري (1959) -، يكتبون ليس على سبيل الهروب من الواقع، وإنما بحثاً عن الحرية وعن التعبير في عالم من الفانتازيا يتخلصون فيه من القيود التي تكبلهم ويفرضها عليهم مجتمع منغلق وجاهل. ومن ذلك أيضاً ما كتبه غوثالو بايستر في أوائل الخمسينات، رواية الأميرة النائمة تذهب إلى المدرسة التي تسير في نفس هذا التيار، وإن كانت لم تر النور إلا عام 1983. فنحن هنا بصدد التأكيد على أحد نوعين من السرد: الرومانس ROMANCE وهو ما تميزه الآداب الإنجليزية عن الرواية NOVEL. إذ إن الرومانس هو قصة تتناول شخصاً وأحداثاً أسطورية، في حين أن الرواية هي سرد لما هو واقعي وللعادات المعاصرة. بقي أن نشير إلى أن معظم النتاج الأدبي لتورنتي بايستر يتمشى إلى تيار هذه الرواية الفانتازية.

ثلاثية تورنتي بايستر الفانتازية

إن الفانتازيا كمرتج للحرية هي السمة الأساسية لروايات بايستر الذي كتب في رواية الأميرة النائمة تذهب إلى المدرسة: لم يخلق الإنسان لكي يتحمل الواقع. فبايستر يفهم الفانتازيا ويستخدمها وفقاً للمفاهيم الكلاسيكية التي يوردها معجم الأكاديمية الملكية للغة:

- درجة عليا من درجات التخيل حينما يبدع ويتج.
 - الملكة التي تمكن النفس من إعادة تصوير أشياء مضت أو بعدت أو من تجسيد المثل بطريقة ملموسة أو خلع المثالية على الواقعي.
 - الخيال، قصة أو رواية أو فكراً متطوراً بلا نظير.
- وبايستر يستخدم الخيال ليعث من جديد القصص والأساطير التي كانت تروى له في طفولته، حيث تذوب الأسطورة في الإغراق التخيلي الشخصي الذي ينطوي على سلسلة من المستويات، الكوميدي والجروتسكي والدعابة السوداء وعالم الموتى المرعب والفكاهة. ثم نجده يعترف في روايته إصحاحات من سفر الرؤيا: لا توجد أية علاقة بين ما كتبت وبين الواقع فالخيوط المكاتي لما أكتب هو خيالي في حين أن محيطه الزمني هو نبضاتي، فليس لأحد أن يأخذ كلماتي مأخذ الجد.
- هناك مجموعة من النقاط المشتركة بين ثلاثية الفانتازية: أسطورة/هروب خ.ب؛

وإصحاحات من سفر الرؤيا؛ وجزيرة زهور الياسنت المقطوفة، وهي تعكس الموضوعات التي تناولها فانتازيا الكاتب: فالراوية مثقف غير محدد العمر لا نكاد نعرف عنه شيئاً، كما أن هناك دائماً قصة عاطفية مثل باستيدا وخوليا في أسطورة/هروب؛ والراوية ولينو تشكا في إصحاحات؛ والراوية وأريادني في جزيرة زهور الياسنت المقطوفة. ولا غنى في أى من هذه الروايات عن وجود لغز: وجود كاسترو فونتي في أسطورة/هروب؛ وظهور نابليون في جزيرة زهور الياسنت؛ والتشكيك في امتداد الزمن والتاريخ عن طريق القدرة السحرية للكلمة في إصحاحات...؛ وإلى جانب هذه الخصائص التي تميز روايته فإن فانتازيا تورنتي مدججة في الأفكار الثلاث التي تميز أدب الفانتازيا: لعبة التخيل ومفهوم الحقيقة وحرية الكاتب في علاقته بما هو ممكن.

أسقط أدب الفانتازيا تحوم العالم الواقعي إذ لا وجود للمستحيل فيه. كما نصر الخيال على المنطق ومزج الماضي بالحاضر، فالبعد الزمني له أبعاد أخرى مغايرة. ولا غرابة فيه إذا عايش الأحياء الموتى، ومثال ذلك: الطفل مانوليتو، في رواية إصحاحات...، الذي كان يشهد كل مساء طابور عرض رهبان "تمبلاريوس" في الكاتدرائية. ولعل هذا الخليط ينتقل بمفهومه هذا إلى الفضاء الروائي فنجد تيمة المدينة المسحورة متكررة الظهور - كاسترو فونتي في أسطورة/هروب - حيث تقوم الشخصيات برحلات فجائية عادة ما تتخذ أسطورياً شكل المتاهة؛ وتتجلى أسطورة المتاهة هذه في رواية جزيرة زهور الياسنت، في اسم البطلة أريادني.

تتضافر كل هذه الخصائص فيما بينها لتكون قصة قائمة بذاتها ومستقلة وذات معنى ومذاق خاص، فيقول الراوية في إصحاحات... في هذا الصدد: أعيش في عالم الكلمات، فهي التي تؤدي وتكشف كل شيء شريطة أن تكون كلمات عامة. لا توجد أية حقيقة لا تشملها الكلمات، فإن لم تشملها فهذا لأنها غير موجودة (ص 132). نجحت آليسا نعيميث⁽¹⁾ من ناحيتها في أن تلخص مفهوم الكاتب عن رواية الفانتازيا: إن تبادل وتداخل العلاقات فيما بين الواقع والخيال يجري في مكان لا حدود له، عادة ما يكون مكاناً مختلفاً تفرز فيه الحكمة بلا جهد كبير أساطير وحكايات وقصصاً وطباع إنسانية وأفكاراً وتجارب شخصية، من خلال إبداعات وأحلام خالصة.

وتورنتي يلجأ إلى استخدام الفانتازيا انطلاقاً من وعي متقدم باحثاً في وظيفته ككاتب عن التسلية والطلاقة باعتبارهما مجالين لحرية الإنسان.

رواية بليرين خيسوس فيريرو

تدرج روايات الكاتب الشاب خيسوس فيريرو تحت تيار الفانتازيا في الرواية المعاصرة وإن كانت تتمتع بحساسية ودلالات مختلفة. وعندما ظهرت أولى روايات خيسوس فيريرو، بليرين (1981)، رأى فيها الكثير من التقاد ميلاداً جديداً للرواية في إسبانيا. وإلى جانب النجاح الذي حققته هذه الرواية على المستوى النقدي، لاقت نفس هذا النجاح بين القراء.

يذكرنا الكتاب في الكثير من أجزائه بالرواية البيزنطية التي تصاغ أحداثها وسط أجواء عالم الشرق. غير أنه لا التراث الأدبي عاد في صورته الأصلية ولا روعى، كما يجب، الطابع المميز للفضاءات المكانية الشرقية، فقد كان الكاتب يولف انطلاقاً من عالمه هو، ذلك العالم الذي يتميز فيه كل من فن المجالات المصورة والكتابة السينمائية والمغامرات الإيروسية لتقدم بعضاً من السمات المميزة لما سمي بما بعد الحداثة في الرواية، وهو التيار الذي لا يتطلب الانفصال عن الماضي أو أية تقنيات جديدة، وإنما يقوم على العودة الساخرة والمتعة إلى أماكن سبق وأن تطرق إليها فن الرواية وعلى نسج نص يضم العديد من النصوص الأخرى وعلى تغيير نظرة القارئ إلى العمل وعلى مدى تواطؤ القارئ مع الكاتب.

كان فيريرو يلجأ إلى الفانتازيا عندما يقوم بتشكيل عالم خاص بعيد عن الحاضر من حيث الزمان والمكان ومنفصل تماماً عن أية أيديولوجية ولا تربطه أية علاقة بعالم الأخلاق أو القيم الأدبية. ويتفق كل هذا مع ما كتبه فيريرو نفسه متناولاً عمله كروائي: منذ عدة سنوات، كنت مقتنعاً أن أفضل طريقة للتجديد في فن الرواية المتدهور هي اللجوء إلى القصص الأسطورية البحتة التي لا تخضع لأية حدود زمانية أو مكانية، وهو ما تؤكد الزاجيديا اليونانية وبعض روايات القرن السادس عشر غير المعروفة وكذا المسرح الكلاسيكي في إنجلترا وإسبانيا، فضلاً عن روايات معينة كتبت في عقد الثلاثينيات. أما الآن، فأرى أنه ليس هنالك مالا تقبله الرواية، وثبت أن كل التوزيعات وكل اللغات وكل الإجراءات تخدم القص⁽²⁾. تشير الجملة الأخيرة من هذا الاعتراف إلى أهمية المغامرة، وهو ما يقرب من واحد من الاتجاهات الروائية الحالية، ويرى بعض التقاد أن هذا الرجوع إلى المغامرة هو بمثابة الحل تجاه إفلاس الموضوعات في الرواية التحريبية.

إن معالجة "الأساطير البحتة" في فن فيريرو يتم عن طريق صياغة ثقافية يتحول فيها البريق الناتج عن جمال ما يروى إلى عنصر لا غنى عنه. وإلى جانب كثرة المحسنات نجد أيضاً هيمنة عنصر الإبهام، وقد نجح الكاتب في رأينا في التعبير عن خاصية هذا الإبهام المتنافر في أسلوبه وذلك عند تلخيصه لقنه الروائى من خلال ستة أحكام في "فن الرواية الإسبانية المعاصر" ⁽³⁾ (ص 10): يبدأ الفن من حيث تبدأ المفارقة التى تعتبر هى الغموض المركب. هناك الكثير من الجمل الغامضة غير أن الأمر ليس كذلك مع جمل المفارقات. ومن أجل أن يظهر تأثير المفارقة لا بد للحدث الغامض أن يعقبه آخر يكون بمثابة الرد عليه، على أن يولد التقاؤهما مفارقات جديدة ترتبط بسابقتها كحلقات فى سلسلة واحدة.

أعمال أخرى للكاتب

أوييوم هو اسم الرواية الثانية التى حصلت نفس نجاح بليرين. وهى الرواية التى حصلت على جائزة مدينة برشلونة لعام 1982. وتدور أحداثها فى مدينة أسطورية تقع فى إقليم التبت وتدعى "ليخ" فى حين يتناول موضوعها قصة الحب المأسوى الذى جمع بين أوييوم، ابنة النحات كرمهيل والسيدة أليينا التى لا تفارق غليونها، وبين باهو، ذلك التاجر البائس. فتتوالى سلسلة من المغامرات فى عالم من الفانتازيا تسهم فيه كل من الأسطورة والبلاد الغربية ومدخني الأفيون كدعامة إيروسية للحبكة. على الرغم من أن بالرواية عيباً يتعلق بعمق الدلالة وبناء الشخصوص، إلا أنها تقدم نثراً شعرياً يشبه إلى حد كبير ذلك الذى يميز روايات الأبطال، ويتجلى من خلال قصة تكثر فيها الكنايات وغيرها من العناصر الشعرية، ومن ذلك تنوع الألفاظ وجمالها وكذا تراكيب الجمل.

تنقسم الرواية إلى عدة فصول تتوالى فيها المغامرات التى يواجهها كل عاشق بمفرده فيما يحاول أن يلبثها. ويمتزج عالم الحكمة الشرقية بمفهوم عبثية الوجود، كأن شعور الإنسان المعاصر بالإحباط يصاب بعدوى تلك القصة البطولية القديمة فى سياقها الأصيل الجمال. ونشير من ناحية أخرى، إلى أن تناعم النثر يأخذنا إلى الجو اليونانى أكثر مما يأخذنا إلى عالم الشرق. ويظهر راوية القصة المهيم عليها فى ضمير الغائب ليأخذ مبادرة تقدم العالم الخيالى والتحكم فى حركة الشخصوص. وجمال النثر إلى جانب القصة البطولية هما تحديداً - عاملاً الجذب فى قراءة هذه الرواية، غير أن

ذلك لا يستمر نظراً إلى رتابة قصة الحب الحسى التى لا تكاد تسير غور الروح وإلى العرض القاصر لصورة الحياة فى الشرق.

تميل رواية أوبيوم، من حيث الأسلوب، إلى تيار الرواية الشعرية التى سنتناولها فى الصفحات التالية، من حيث انطوائها على سمات النص الشعرى التى منها - كما يذكر سوييخانوف⁽⁴⁾ - جميع ما يضم العمل من عناصر الفن اللغوى ابتداءً من الصوت السارد وانتهاءً بالمعنى لتبلغ حداً بعيداً من التركيز والتواصل.

أما فى رواية السيدة بيبا فإن الجهد الذى بذله الكاتب فى ربط القصة بالزمن الحاضر لم يمنعها من أن تظهر متضمنة نفس عيوب أعماله السابقة.

حصل الكاتب عام 1990 على جائزة بلاتيا إى خانيس الدولية للرواية عن مجلده ظاهرة دوبلر الذى خرج عن الخط الذى كان محل النقد فى رواياته السابقة والمتمثل فى ضعف بنية الرواية ورسم شخصها، إذ تدارك الشق الأول باعتماده تقسيماً موسيقياً لعمله: افتتاحية وأليغرو وأندانتى وأداجو وخاتمة. أما فيما يتعلق بالشخصيات، فقد حاول أن يلصق بكل واحدة منها أحد المظاهر المؤلمة للحياة فى عصرنا. ويتناول هذا الكتاب كغيره من أعمال فيريرو موضوع الحب والعاطفة، وتجرى الأحداث فى باريس فى لحظة تدهورها التى عاشها الكاتب عندما كان طالباً ثم أعاد صياغتها فى هذا الكتاب بأسلوبه الرشيق. ومع ذلك يعيب هذا العمل أيضاً عدم التوازن بين البلاغة اللفظية وتقلب العالم الذى يقدمه. أما عن العنوان، فهو رمز لكل الرواية وهو المقصود بظاهرة دوبلر الصوتية، إذ يحاول أن يشرح الأثر الذى تركته روساورد فى ذاكرة الراوية الذى يجوب أنحاء المدينة بحثاً عن المبررات التى كانت وراء انتحارها.

رواية العقدة والمغامرات: الإرهاصات

نرتضى عنوان العقدة والمغامرات حيث إن هذا الاتجاه الذى يرجع أيضاً إلى بدايات الرواية قد يشتمل على أجناس فرعية أخرى، من ذلك المغامرة الخالصة أو تلك التى تترج بالعقدة لتقترب بذلك من السرد البوليسى. ونستطيع أن نذكر العديد من الأعمال التى تنتمى إلى هذا التيار ابتداءً من بريد أسطنبول، رواية ألفونسو غروسو الصادرة عام 1980، وهو نفس العام الذى نشرت فيه جريدة لوموند الفرنسية مجموعة من المقالات حملت عنوان "تحية المغامرة"، ثم رواية رياح الجريمة لخوان بينيت التى نالت جائزة بلانيتا الثانية فى تلك الفترة، ومروراً بكم لا بأس به من

أعمال مانويل باثكت مونتالبان الذى قام بحرقه السرى ييبى كاربايو ببطولة عمليين حيثند: جريمة قتل فى اللجنة المركزية (1981)، ووردة الاسكندرية (1984)؛ ولا يفوتنا ذكر رواية بحار الجنوب باعتبارها العمل الذى حقق نجاحاً كبيراً خارج إسبانيا؛ وكذا أعمال إدواردو مندوتا الذى كان برز عام 1975 بمجلده الحقيقة فى قضية سافولتا الذى جمع بين استحسان النقاد والقراء وجاء فى شكل رواية لغز ظهرت فيها براعة استخدام التقنيات السردية ونبرة الباروديا. صدرت لنفس هذا الكاتب بعد ذلك أعمال أخرى أميل إلى السخرية مثل: لغز القبو المسحور (1979) ومتاهة الريفون (1982) ومدينة المعجزات التى تدور أحداثها فى مدينة برشلونة أثناء السنوات المنقضية بين معرضيها الدوليين (1888-1929).

وفى النهاية، لابد أن نذكر رواية غونثالو سواريث الصادرة عام 1981 تحت عنوان الملكة الحمراء وكذا رواية فرناندو ساباتيير كارونتي فى الانتظار الصادرة فى نفس العام؛ ثم رواية خوان إسلابا البحث عن وحيد القرن وهى رواية مغامرات نالت جائزة بلاتينا لعام 1987 وحوت سلسلة من الخصائص جعلتها لا تندرج ضمن تيارات روايات المغامرة فحسب، بل كإحياء للعصر الوسيط المتأخر فى إسبانيا وكرواية شخصية، فوفقاً لكثير من الاعتبارات تقترب الرواية مما يعرف برواية "الظرف الإنسانى".

المغامرة عند خوان إسلابا

كانت جائزة بلاتينا عام 1987 من نصيب أستاذ للغة الإنجليزية فى أحد معاهد مدينة أشبيلية، وإن كان من مدينة جرنندة (بإقليم قطلونيا) فى الأصل، وهو خوان إسلابا البالغ من العمر حينئذ أربعين عاماً ومؤلف أطروحة عن تاريخ العصور الوسطى. تشير هذه المعلومات البسيطة عن مؤلفنا إلى ميزتين أساسيتين فيه: اهتماماته التاريخية وتخصصه اللغوى وهو ما انعكس على الرواية الفائزة.

تحدث رواية البحث عن وحيد القرن مغامرة وقعت فى أواخر العصور الوسطى، بالتحديد فيما بين عامى 1471 و1492، أثناء حكم إنريكي الرابع فى قشتالة وقيل أن يبدأ كولومبوس رحلته إلى أمريكا وعقب تحقيق وحيدة البلاد. وبطل المغامرة هو خوان دى أوليد الذى يعمل كتابع للقائد الحربى لقشتالة. يخرج فى رحلة تقوده إلى مجاهل أفريقيا للبحث عن وحيد القرن من أجل علاج عجز الملك إنريكي الرابع.

يلعب الخيال دوره في الرواية من خلال ما يتعرض له خوان ورماة السهام الأربعون الذين يشتركون معه في إنجاز هذه المهمة، فضلاً عن كل من مانوليتو بايادوليد، رئيس الخدم، والسيدة خوسيفينا دي أوروكاخادا وخادماتها الثلاث، ودون أن ننسى جوردي دي مونسيواتي، تلك الشخصية التي تلعب دوراً مهماً في مجريات القصة.

يبدو أن رواية خوان إسلابا قد عادت إلى النابح الأولى لهذا الجنس الأدبي، إذ نجدها تتخلى، ظاهرياً، عن التطور الذي وصلت إليه الآن التقنيات الروائية وأشكال التعبير المختلفة وتتعد عن الغموض الذي شاع في الكتابات الحالية من ناحية أخرى، ويتضافر كل من زمن الرواية وأسلوبها في هذا الكتاب الذي يتولى بطل مغامراته مهمة قص ما كان من شأن بعثة وحيد القرن كما لو كان ذلك بهدف تسجيل البطولة في هذا العمل، وعدم التوقف أمام عيب يعانيه الإسبان ويظهر في العبارة التي تصدر القصة والمأخوذة من قصة ابن سراج والجميلة شريفة عام 1565 لمؤلفها أنطونيو بيغاس: غير أن بلدنا إسبانيا لا يعرف قدر الاجتهاد لكونه أمراً طبعياً ومعتاداً في أهله، فتضاءل في أعينهم أية عظمة، وليس كأولئك الرومان أو الإغريق الذي يخلدون في كتاباتهم أي رجل يقدم على الموت ولو لمرة واحدة في حياته، بل ويرفعونه إلى مصاف النجوم.

لم يقف بعدا زمن الحكاية والأسلوب حائلاً دون تبوء هذه الرواية الحائزة على جائزة بلانيتا المركز الأول في قائمة الكتب الأكثر تداولاً. ويعود هذا الانتشار إلى كونها تجمع بين المغامرة والفانتازيا ونوع من الاستعارة التي تتناول الوجود الإنساني وعرفت كيف تحشد بحمل فضائل الإنسان في قشتالة على أعقاب عهد جديد.

تنبع المغامرة من القصة التي تحمل طابع قصص القرون الوسطى والتي تعمل فيها مراحل الرحلة التي يقوم بها خوان ورفقاؤه إلى أفريقيا بحثاً عن وحيد القرن كخيوط روائي يمتد على مدى الأحد عشر فصلاً التي تكون الرواية وينفصل كل منها عن الآخر مستقلاً بذاته وإن كانت جميعها تشكل الجمل العام لأحداث الرحلة.

مع بداية الثمانينيات، لقيت عودة رواية المغامرات ترحاباً شديداً، وعاد جنس الرواية إلى المراهنة على الحركة التي باتت تقترن بالفانتازيا والخيال بعد أن نجحت الواقعية السحرية المكتوبة باللغة الإسبانية على جانبي الأطلنطي؛ أما الرواية في أوروبا، فهل كان الأمر يعني نضوب معين الاتجاهات التي لم تستطع تجاوز حدود الواقعية الجديدة والوجودية لتجده أو،

بتعبير أفضل، لتعود إلى الخيال والحركة والfantazya، في المجالات التي تحركت فيها الرواية منذ البداية والتي استطاعت من خلالها أن تكون ضمير المجتمع؟

تلتقي الفانتازيا عند خوان إسلايا في أكثر من وجه شبه مع مثيلتها عند أليبارو كونيكيرو، أي أنها تقوم على معرفة ثقافية، هي في هذه الحالة الزمن الذي تدور فيه أحداث الرواية، فهو الأساس الذي يبنى عليه الخيال الذي على الرغم مما فيه من فانتازيا وعناصر خرافية يلتزم محاكاة الواقع، تماماً كما نص على ذلك أرسطو في كتابه "فن الشعر" عام 1460 قبل الميلاد: إن عمل الشاعر ليس رواية ما وقع، بل ما يجوز وقوعه، وما هو ممكن على مقتضى الرجحان أو الضرورة. ومن هنا، تتوالى أحداث القصة وفقاً لعهد قطعه الراوي على نفسه أمام القراء في بداية الرواية، اذ نقرأ ما يلي في الصفحة السابعة من الفصل الأول:

وأشهد الله والسيدة مريم العذراء على أن ما يسرد هنا لا يختلف عن الحقيقة، وأن كل الأعاجيب التي ستقرأونها هي مما رأيت عيناى وسمعت أذناى واستشعر فؤادى.

يساوى هذا العهد بين الحقيقة والأعجوبة وتأتى شهادة الراوى لتضيف عنصر محاكاة الواقع إلى جانب أن جعل هذا الراوى هو نفسه الشخصية الأساسية في القصة، وهذا من شأنه أن يحقق للخيال أيضاً عنصر محاكاة الواقع.

وبصفة عامة، نلاحظ أن اهتمام خوان إسلايا بتاريخ القرون الوسطى لا يفتأ يتكرر في روايته، بداية من المذكرة التي يوردها الفصل الثاني ليجمع فيها ما قيل عن وحيد القرن مرجعاً إياها إلى ما ذكره بلينيوس في كتابه "التاريخ الطبيعى" وحتى الفصل الحادي والعشرين، عندما يخبر كبير الدير خوان دو أوليد بأمر التغيرات الجذرية التي وقعت في مملكة قشتالة القديمة والتي أوصلت البطل إلى أن يستتج:

على الرغم من أن رئيس الدير لم يخبرنى صراحة إلا أنى أدركت أنه لم يعد فى قشتالة مكان للفرسان المساكين، فما بالك بالعجزة. لقد ولى عهد الفروسية وأصبحنا نعيش الآن زمن التجار وأولئك الذين يزيدون من ثراء الملك بسواعدهم وأهل الصناعات وذوى الأعمال الثابتة (ص 275).

عبارة تنطوي على انعكاسات أساسية للزمن الذى تقع فيه الأحداث: غروب مرحلة وفجر مرحلة أخرى تالية. إن البحث عن وحيد القرن يبدو كمثال آخر على نهاية فروسية القرون الوسطى، كما أن تصوير بطل القصة كبطل فارس وعاجز وفقير

على أعتاب عهد جديد يذكرنا بفارس آخر كتب له الخلود، سيولد في قلعة أيناريس بعد ذلك بعدة سنوات ليكتب آخر روايات الفرسان الجوالين في الوقت الذي بدأ فيه تيار النزعة الإنسانية الوليد في الانحسار.

إن معنى عَرَض الحياة الذي يشيعه مرور الزمن في مناخ الرواية ليتجسد في الاستعارة التي يطلقها البطل في حديثه عن الظُرف الإنساني. وتنتهي الرواية عندما يصل خوان دي أوليد إلى غوادالوبي بعد أن قهرته خطوب الدهر: كانت الدهشة تتاب الجميع عندما كنت أسأهم عما يحتاج إليه الإنسان من سنوات لكي يكون على مثل هذا الاستعداد لبذلها (ص 276).

حينئذ يبرز التدهور الختمى لما هو إنساني، عندما تغلب على الراوى وتغمره ذكرى زيارته الأخرى في بداية القصة:

قد أصل إلى هناك بحثاً عن الملك دون جدوى، فأترى بكياسة، كفارس ليس لديه أى حقد على أحد، لا على قوة ولا على حياة فضيلة ولا على ثروة يحتاج الإنفاق عليها إلى معين لا ينضب (ص 276).

وعلى مدار الرواية، تتعدد المواقف التي يعبر فيها الراوى عن انطباعه تجاه خطوب الحياة وضرورة تقبل الإنسان لقدره وقدرته على التماسك حتى في أحلك المواقف وأهمية الوقت لوقف نزيف الجروح الفائرة... إلخ. وهو ما جعل مغامرة خوان دي أوليد تكتسب الطابع الاستعاري الذي يرى فيه القارئ نفسه. وعلى الرغم من أن منظور قيم البطل يعتمد مباشرة الصورة الشائعة لفارس القرون الوسطى، فغالباً ما يتعدى الأمر ذلك ليدعم الوجود الإنساني بصفة غير مباشرة، وقد يكون مثالا على ذلك ما كتبه خوان دي أوليد مشيراً إلى لحظة تلقيه خبر وفاة زوجته: عندما علمت بخبر وفاة زوجتي خوسيفينا شعرت بأن حياتي لا قيمة لها، وتوقف نبضي وبقيت بلا حراك في مكاني غائباً عن الوعي دون أن أدري ماذا أقول... لكنني مع رقابة مرور الأيام وتوالي خطوبها، بدأت أخرج عن ضعفي وحزني وكأن الروح الإنسانية يود أن يعيش على الأمل لا أن يفنى في اليأس. رحلت أضمد الجرح الذي خلفته لي خوسيفينا وبدأت أستعيد نفسي وبدأت يخف ألم ذلك الجرح الفائر الذي لن يندمل أبداً والذي سيلازمني ما حييت (ص 257 و258).

ونخلص من المقتطفات السابقة إلى خصائص أسلوب الرواية؛ فالاستعانة

بالتعبيرات المتقدمة التي تلائم الزمن الذي تدور فيه الأحداث ليست عائقاً أمام سلامة اللغة المستخدمة، مما أسهم في إضفاء الطبيعية على الرواية ويسر قراءتها. ومن ناحية أخرى، فإن الرواية بأكملها هي سرد يأتى في ضمير المتكلم في غياب تام لعنصر الحوار، ومع ذلك فإننا لا نستشعر أى ملل في ذلك إذ إن السراوى يتنقل بين اللهجة السردية التقريرية والتبرة الشعرية أو تلك التي تتميز مشاهد الحركة دون أن ينسى بعض اللمحات الفكاهية، غير أن اللهجة الشعرية هي التي تطفئ في النهاية. والمقصود هنا هو ذلك المعنى الذي يرى هيدغير أنه يميز "الكلام الخالص" الذي هو القصيدة، من حيث إنها تصور اكتمال الكلمات⁽⁵⁾.

وبالفعل، فإن اللغة التي يستخدمها خوان إسلابا في هذه الرواية عسى لسان خوان دو أوليد ليست فقط مجرد تعبير صوتي عن الحالات الشعورية المختلفة أو وصفاً لنشاط إنسان معين أو تصويراً رمزياً أو فكرياً -وهي المظاهر التي سبق وأن أشرنا إليها- وإنما تتعدى ذلك لتبرز لنا الجمال الفريد الذي تتميز به الصور المستخدمة ولتؤكد على القيمة الشعرية في الصياغة. وما أكثر الأمثلة على ذلك، وإن كنا نكتفى هنا بالإشارة إلى ما جاء في المشهد الأخير من الفصل الثالث، بشأن اللقاء الأول لخوان دو أوليد مع إنيستا المزيفة.

ولعل خصوصية الأسلوب هذه هي التي تضيف على الرواية تلك الصبغة الأسطورية، حيث تدور في فلكها وترتبط بها الرموز المستخدمة، وهي رموز تبرز من خلالها رحابة المعنى في القصة.

ورواية غوادالكبير هي آخر ما كتب خوان دي إسلابا الذي لاقى كتابه الآخر أنا هانيبال نفس النجاح، وكان صدر ضمن سلسلة سيرة عظماء التاريخ وإن تجاوز أهداف السلسلة وانضم إلى قائمة أوسع كتب الخيال انتشاراً. ونعود لرواية غوادالكبير فنجدها حكاية جميلة تدور أحداثها في بقعة عزيزة على قلب الكاتب، فمر غوادالكبير -ومن ثم عنوان الرواية-، وذلك خلال القرن الثالث عشر عندما وقع عليه عبء القيام بدور أساسي في تاريخ إسبانيا.

ونظراً إلى شغف الكاتب بفترة العصور الوسطى، فقد اختارها موضوعاً لأطروحة الدكتوراه التي حصل عليها عام 1983. أما شغفه بمسقط رأسه، جيان، وثقافة إقليم الأندلس بوجه عام، فقد ترجم في مجموعة من الكتب: أسطورة عطاءة

مالينا وأساطير التين (1980)؛ ولغز مائدة سليمان (1987)؛ وقلاع ومراقب مملكة جيان (1989). ومن ثم جاءت غوادالكبير كرواية مغامرات مسنية لعبت فيها الألفاظ الدور الأساسي، ولم تختف منها قصة الحب الرومانسية ولا أحداث انتصار القشتاليين على الموحدين في عهد الملك فرناندو.

أما عن التقنية المستخدمة فتقوم على السرد الشفاهي معتمدة الأسلوب الذي كان رواة العرب يتبعونه في أسواق شمال أفريقيا. وتروى القصة على لسان راو هو شخص مسلم ومؤمن لا يفتأ يُطعم قصصه بالاعتراف بإيمانه بالله وحكمته التي لا تنضب والتي اكتسبها من سني عمره الطويل وكذا معرفته بشئون الزمن الماضي. ولا يخلو الأسلوب المباشر للرواية من نصائح يوجهها الراوي للمستمعين -قراء الرواية، في هذه الحالة- ومن ثم يحقق عنصر محاكاة الواقع، في شخصية الراوي وبالتالي يذوب فيها صوت المؤلف المستتر.

إن العناوين التي تحملها الفصول هي الأرقام التي تمثل ترتيبها بين فصول الرواية التي تتناول قصة البطل سليم، شاب ينتمي إلى إحدى الأسر الأندلسية ذات الجاه والعراقة. ولكل فصل كيانه المستقل وإن اشترك مع غيره في وحدة الرواية.

وبنية الرواية الشفاهية وصوت الراوي يجتمعان معاً ليجعلا من العمل رواية مغامرات من جهة، ورواية حب بين سليم وفاني من جهة أخرى، وهما ما تقوم عليه أساساً هذه الرواية التي تحتوى على الكثير من الخيالات على الرغم من اعتمادها بيانات تاريخية وعلى قدر كبير من المعرفة بإسبانيا في عهد الإسلام.

إن الإشارات الإعجازية إلى الأخوة الغامضة للمصباح المحجوب أو مرآة سليمان، والتي لا يتم كشف سرها إلا في نهاية الرواية، تزيد من غموض اللغز، وتنتقل للقارئ إلى عالم المشعوذين وسحر القرون الوسطى، وكذا عالم المصالح المتضاربة لكل من المسيحيين واليهود والمسلمين في ظل تعايشهم الذي يتسم بالعنف، شأنها في ذلك شأن تاريخ إسبانيا بصفة عامة خلال القرن الثالث عشر.

تجتمع في هذه الرواية كل من عناصر المغامرة والفانتازيا والتاريخ وقصة الحب إلى جانب الأسلوب المباشر في كتابتها وهو ما يسهل للقارئ ولوج العالم الخاص لخوان إسلابا، ذلك العالم الأخاذ والشديد الإنسانية.

قصاصون آخرون

نال خ. غيرمو بالديكاساس، كاتب لم يرد اسمه قط في قوائم الروائيين، نال جائزة "مقهى إرونيا" للرواية القصيرة عام 1985 عن قصة ضيف رئيس الجامعة التي صدرت عام 1988. أحبط أصل هذه الرواية بستانر من السرية التامة، حتى الحصول على الجائزة الذي كان انطلاقة لاسم ظل يكتب للتسلية وعلى سبيل قتل الفراغ إلى جانب عمله الأساسي.

ويتمى العمل إلى رواية الحبكة التي تخلو من أية ادعاءات أسلوبية، فيما خلا محاولة البحث عن تلك الطريقة في الكتابة التي تعتمد إلى سرد حكاية تحتل فيها الخرافة مكانة أساسية. وليست الزخرفة الفنية في التلاعب بضمير المتكلم بتوزيعه على صوتين مختلفين إلا ظاهرة، فالرواية في النهاية تلتزم عدم الخروج عن حدود الإطار التقليدي. وهي تأمر القارئ بغموضها وبللمحات الخيال التي تنعكس من خلال الشخصيات غير المألوفة التي تشد الانتباه بدورها بسبب المساحة الشاسعة التي تفصلنا عن مكانها: بونونيا في عام 1863، فضلاً عن تكرار ظهور "كلية إسبانيول" القديمة باعتبارها مسرحاً للأحداث وهي الكلية التي لا تخلو من عبق التاريخ.

المجرم المزدوج التسليح رواية-لغز أخرى كتبها سوليداد بويرتولاس، على أن اللغز عند هذه الكاتبة ما هو إلا ذريعة للتعبير عن تلك الثورات الداخلية التي أحياناً ما تسببها الأحداث الخارجية التي لا تخلو منها أية حياة.

وهناك أيضاً خوان خوسيه مياس في مجلده رؤية الغريق الذي يلجأ إلى المغامرة أو اللغز كشكل فرعي من أشكال الأدب، بهدف يتعدى كثيراً مجرد الأقاليم، وهذا هو المعنى الذي تحمله روايته فوضى اسمك.

خايبير مارياس

في عام 1972، وفي أوج ازدهار روايات المغامرات، نشر الروائي الشاب خايبير مارياس رواية معبر الأفق. ولد هذا الكاتب عام 1951. وهو يحمل شهادة في الفلسفة والآداب، وهذه ثانية رواياته المنشورة، فقبلها بعام واحد صدرت له رواية أراضى الذئب ثم توالى نشر رواياته بعد معبر الأفق: ملك الزمان (1978)؛ والقرن (1983)؛ والرجل العاطفي (1986). إلخ. وقد نال عن هذه الرواية الأخيرة جائزة "إيرالدي" للرواية. وللحديث عن رواية معبر الأفق التي أعيد نشرها مؤخراً⁽⁶⁾، لا بد لنا من أن نسلط الضوء على حقيقة تتعلق بحياة مؤلفها العملية، إذ

يعمل كأستاذ لنظرية الترجمة في جامعة مدريد المركزية وقام بترجمة أعمال كونراد — وهو ما لم نسجله هنا — بالإضافة إلى كتاب آخرين مثل: بيتش ودينس وسيرتوماس براون وكذا رواية "تريستام شاندي" لستيرن واستحق عنه الجائزة الوطنية للترجمة عام 1979. ويجدر بنا أن نورد هنا مقتطفات مما كتب خايير مارياس عن فنه الروائي لإحدى الصحف^(٦)، فهو يرى أن كتابة الروايات هي "الوعي بالمخالفة"، فالروائي رؤية غير سوية كما أن لفته غير سليمة وقد يكون ذوقه كذلك. ونجده يعتمد كلمات إيزاك دينيس ليؤكد أن الراوى هو الذى يتحمل كل شئ: كل الآلام تصبح محتملة لو صيغت في قصة أو نسجت حولها قصة. ويأتى الآن إلى شرح كيف أن الكتابة عنده تعتبر خروجاً عن المؤلف فيقول: تشمل حتى مهمتها في التجزئة والتصنيف المستمر الذى يخضع له جميع الأمور في العالم، وكذا المجهود والإرهاق الناتجين عن الوقوف أمام أدق التفاصيل: لون ما أو حركة أو حوار. والمخالفة هو ذلك المرض فى الاختيار والترتيب لكل ما تلتقطه العين أو تتخيله أو ما يسكت عنه اللسان أو يتفوه به. ولا ينسى أن يؤكد على رغبة الكاتب فى التأثير على قرائه عن طريق كتاباته حتى لو اختار ذلك الشكل المميز من الخيال.

نخلص من المقتطفات التى أوردناها إلى أن "مخالفة" خايير مارياس تشير إلى أنه ينظر إلى الرواية باعتبارها تعبيراً عن رؤية خاصة للعالم، على الرغم من أن الجنس الأدبي الذى اختاره لمعبر الأفق — المغامرة — قد يبدو فى ظاهره بعيداً عن هذا الهدف. ومع ذلك، نجد بنية الرواية تعكس بعض ما جاء فى "فن الشعر"، إذ يأتى أولاً عنصر الرواية داخل الرواية كأداة فنية تكشف عن الباروديا التى يكتب بها.

فهو يعلن بهذا عن موقفه تجاه الشكل الأدبي والمادة الروائية؛ وكما ذكرنا، فإن معبر الأفق تضيف إلى المغامرة البحرية لكريجنان حكايات وشخصيات أخرى لا تقل عنها روائية، وذلك فى باروديا مقصودة لأعمال بعض كبار كتاب هذا الشكل ابتداءً من جوزيف كونراد حتى هنرى جيمس مروراً بكونان دويل.

ونجد فى المقام الثانى أن معالجة المغامرة تشير أيضاً إلى صنف من الثنائى عما عرف بقصة المغامرات. تأسر القارئ الألغاز التى تطرحها فى حين ينتهى الراوى — فى عدم اكتراث — بحل هذه الألغاز وهى الظاهرة الملحوظة عادة فى هذا النوع من الروايات. ولعلنا لا نخطئ إذا ما استنتجنا من ذلك أنه، إلى جانب قراءة اللغز، هناك قراءة أخرى أكثر عمقاً تحاول أن تعبر عن الحيرة فى مواجهة معرفة الحقيقة، كما لو كان الاستمرار فى مرحلة الحيرة، أو فى الظلام، هو

الأفضل أو على الأقل أقصى ما يستطيع أن يبلغه البشر.

إذا كنا رأينا في رواية المغامرات منذ بدايتها حياة البشر كاستعارة، فإن التعبير الحديث الآن عن هذه الاستعارة ينبع من الموقف المتناهي للكاتب. إن العودة الظاهرة إلى أساليب شاع استخدامها مع نهاية القرن السابق وبداية القرن الحالي لا تتم في شكل محاكاة لما كان، وإنما هو نتاج الحساسية الحديثة ومن ثم تكمن أصالة الرواية في تلك الأساليب.

ومن ناحية أخرى، فإن بنية الرواية المقسمة إلى كتب تقدم لنا بعض الملامح التي تفصح عن ارتباط هذا العمل بالشكل التقليدي لرواية المغامرة. ومثال ذلك - وليس الوحيد - الكتاب الأول والكتاب الأخير أو الثامن، فعندما نحاول أن نبحث عن العلاقة بينهما، نجد أنهما يكشفان لنا عن تلك البنية المغلفة التي تقوم عليها الرواية، إذ يقوم الأول بوظيفة المقدمة في حين يأتي الأخير كخاتمة تكشف دور الأجزاء الأربعة التي يتكون منها الكتاب الأول والتي تبدو من أول وهلة كأنها يكتنفها الغموض.

في عام 1989 نشر خايبير مارياس كتابه كل النفوس وهو العمل الذي ستناوله في الفصل المخصص لآخر الروائيين.

الرواية القصيدة

يغطي هذا النوع من الرواية جانباً كبيراً من النتاج الروائي الحالي. والمقصود هنا هو الرواية القصيدة وليس الرواية الشعرية، إذ إن كل الرواية، حتى لو تناولت موضوعات من الواقع التاريخي، هي رواية شعرية من حيث إنها تفترض مسبقاً خيال الكاتب الذي يخترع الحكاية لغرض جمالي. كما أننا لا نقصد مطلقاً إلى الرواية الغنائية التي ليست إلا تنوعاً ذاتياً وخيالياً وموسيقياً. فالرواية القصيدة إذاً هي تلك الرواية التي تجمع على نحو فائق بين مجموعة مترعة بأهم السمات التي تميز النص الشعري في أسى صورته. ويتبع هذا النموذج بعض أعمال من النتاج الروائي المعاصر.

عكف ريكاردو غويون⁽⁸⁾ على دراسة هذه الظاهرة في الأدب الإسباني محاولاً الربط بينها وبين مثيلتها في أوروبا: فرجينيا وولف وهيرمان هيس وجيمس جويس ومارسيل بروست ودوروثي ريتشاردسون... إلخ، لكنه فضل أن يطلق عليها "الرواية الغنائية". ولكي يتمكن من التعرف على الظاهرة في أحدث مراحلها الممكنة ومتابعة اتجاه تطورها، نجده يتوقف عند كتاب توضح أعمالهم ذلك: ميروه وآثورين

وأونامونو وبابي إنكلان، وكذا الرواية الأسطورية عند بيريث دي أيبالا.

يتناول أول فصلين من كتاب ريكاردو غويون مفهوم "الرواية الغنائية"، ويتم فيهما استعراض الخصائص الرئيسية التي تميز هذا النوع من الرواية من وجهة نظر غويون. إن الصعوبة التي يجدها الناقد لوضع حدود للمفهوم تشير إلى أن الذاتية وإن تكن إحدى أبرز السمات المميزة لا يمكن أن تقضى تماماً على الظاهرة، ومن ثم تبدو تسمية "الرواية القصيدة" أقرب إلى الصواب إذ إنها أكثر شمولاً ولأنها تحمّل إشارة إلى العناصر التي تكون جوهر العملية الإبداعية وتتوافر بصفة خاصة في النص الشعري.

من ثم كان يتوجب على القرن الحالي، وهو قرن الوجودية، أن يبرز في الفن الروائي تلك العناصر التي منها الذاتية والإيغال النفسي والنيرة الغنائية والتفاصيل الداخلية والتعبير الأسطوري... إلخ، والتي يستعين بها الفن للتعبير عن الحياة الشخصية أو أسرارها أو تطلعاتها أو نزاعاتها. فلا عجب إذاً إن ظهرت تسمية جديدة تميز بها الفن الروائي المعاصر ألا وهي رواية "الظرف الإنساني، تعبر بوضوح عن معنى قرننا الحالي. إن دراسات مثل تلك التي قامت بها دوريت كوهن⁽⁹⁾ والتي تعنى بتحليل الأشكال الروائية التي تظهر فيها هذه المباحث حول الوجودية، قد أزاحت الستار عن خبايا السرد الأدبي المعاصر، وبالتالي فإن استخدام أساليب مثل ضمير المتكلم والمونولوج الداخلي والتعبير عن التدفق الشعوري وأحاسيس الكينونة والوجود في العالم واللجوء إلى عالم الرمز لتشكيل ما تعجز عنه الكلمات من مظاهر الحياة والتعامل مع الأساطير وما تحويه من أسرار والتركيز على اللغة الشعرية وما تحمله من إبحاءات واستحضارات، هو مما يشيع في الرواية-القصيدة. وإلى جانب هذه الأساليب لا بد أن نذكر المعاني الأساسية ذات الحضور الخاص في هذا الشكل من الرواية: تصعيد الإحساس بمرور الزمن والإشكالية الوجودية: الحب والموت والشيخوخة وحتمية مواصلة الحياة وتكثيف اللحظة والسير الذاتية والذاكرة باعتبارها تخليداً ووعياً بأحداث الحياة... إلخ.

كتب ومؤلفون

نخلص مما سبق إلى ما وصلت إليه الرواية القصيدة من انتشار. فمن أكثر الأعمال شهرة في النصف الثاني من القرن العشرين لا بد وأن نذكر مستعود إلى ريجيون لخوان بينيت، على أن رواية الرماح الصدفية تحمل أيضاً بعض الملامح القصصية الملحمية. كما تطورت كتابات بعض كتاب التحريية في اتجاه الرواية القصيدة ومن ذلك سانثيث إيسيسو في روايته

فرسيس وغيلبنشو في النظرة وكذلك كارلوس روخاس الذي سبق وأن تحدثنا عنه والذي نشر عام 1923 رواية بستان الثريا وهي رواية قصصية يتحرك فيها كل من الجانب التعبيري والدلالي في عالم الرموز الذي تحركه نجوم الثريات وغيد الغروب والأسطورة التي تعني هنا البحث عن التفاحات الذهبية، ومرور الزمن وسر الموت وسر الخلود. ويتحمل الراوي العبء الأكبر في سرد الأحداث على مدى الفصول الأربعة التي يتكون منها الكتاب والتي تحمل العناوين التالية: "المرأة" و"المتزل الريفي" و"طاقة النور" و"ملك وكتابة"، والرواية في هذه الحكاية هو صوت الأخ الذي توفي طفلاً، وهو الذي يتذكر أحداث الماضي في حين يتقدم العمر بالبطل. إنها حكاية تجمع إلى جانب العلاقات المحرمة، شخصيات ضاربة في عمق التاريخ مثل المصور العالمي بلاثكيت، وأخرى أكثر حداثة مثل لوركا ودالي، كما لو كان يشير إلى أن الفن، في خضم تصارييف قدر الإنسان المأسوي، هو طريق الخلاص الوحيد.

لا يقف انقارئ على مبرر اختيار عنوان الكتاب إلا في صفحة 157، في الفصل قبل الأخير، إذ نجد المؤلف يشير إلى الوجود مؤكداً: انتهى الأمر كما بدأ، بإغواء الإنسان في حديقة اللذات.

وتتطور الرواية في شكل حلم لا معقول ينتهي بإعلان ترابطه في المشهد الأخير الذي تصحو فيه كل من الشخصيات والراوي: وبانطلاق أكثر من حلم الأحياء، يقوم حلم الموتى بتجاوز تخوم الذكرى في تنويعات لا نهائية (ص 235). إن القصة كلها وكذا الحياة التي تقوم بالدور الزمري - الذي أسند إلى فن التصوير - تقدم من خلال لوحة زيتية يقوم برسمها الشقيق من خلال استعراضه خيالات الحكيم، وهي اللوحة التي تتخذ من بستان نجوم الثريا موضوعاً لها.

ومن ناحية أخرى نجد أن الكتابة تصل إلى مستوى فائق من الجودة في رواية أنطونيو كوليناس القصصية رسالة مطولة إلى فراتيسكا. إذ تسهم ثلاثة مصادر جديدة في تشكيل عالم الجمال الذي تحويه الرواية: سرد مترع باللمحات الطبيعية، والتعبير الغنائي عن السرد والإيحاءات المستمرة إلى أسرار الإنسان: الحب والموت والألم والزمن الماضي.

وتدور الأحداث في متحج بعيد في البلقان يلحاً إليه - طالباً الراحة النفسية - البطل يانوس، الذي يحمل اسماً ذا جمال كلاسيكي. مع تقدم الرواية، يتعرف القارئ ماضي البطل عن طريق صوت الراوي أو ضمير الغائب وكذا عن طريق بعض الأجزاء التي تظهر من الرسالة التي يكتبها يانوس إلى فراتيسكا، المرأة التي يرى فيها

يانوس تجسيدا للجمال والتي تتخذ أبعادها الرمزية عندما يقارنهما البطل بشخصية بينيا التي تجسد الحياة، كما أن الشخصيات التي تحيط بالبطل في المتحج هي شخصيات رمزية. وتقدم لنا لعبة الرموز عن طريق الفكرة الأساسية: الذكرى هي الحياة فنحن غير موجودين لولا الذكرى وتستمر حياتنا لأننا نستعيد الزمن.

وهناك رواية قصيدية أخرى نالت الكثير من النجاح على مستوى النقاد والقراء: المطر الأصفر لخليلو ياماثارس التي سوف نتناولها في فصل آخر الروائيين.

ما وراء القص أو الميثاقص

تري باتريشيا ووغ أن رواية ما وراء القص هي تلك الرواية التي تعمل بوعى ذاتي على جذب الانتباه لتركيباتها الفنية بهدف استكشاف العلاقة الحاضرة بين الخيال والواقع. في حين يرى سوييخانوف أنما تمثل بوضوح الرواية-الضد، إذ إن تسليط الضوء على مغامرة الكتابة لا يمكن أن يتم دون النيل من السحر الذي طالما سعت الرواية إلى ممارسته على وعى القارئ. ويعتبر الميثاقص أحد الخطوط الرئيسية المميزة للحركة الروائية في إسبانيا في الأعوام الأخيرة مثلما هي الحال في أوروبا. في هذا النوع من الرواية يتحول النص الروائي إلى عملية بعد أن كان نتاجاً. فالسرد يحكي القصة ويحكي أيضاً، فضلاً عن ذلك، كيف تتم حكاية تلك القصة. وجاءت الميثاقصة كنتيجة لمراجعة بويطيقا الفن الروائي للواقعية والطبيعية في القرن التاسع عشر. ونعود إلى سوييخانوف فراه ينقل هذه البنية الروائية إلى عالم المدلولات عندما يحدد البحث عن معنى الوجود من خلال معنى الكتابة كهدف رئيسي لهذا النوع من الكتابة. ولعل رواية كيف تكتب الرواية لميغيل دي أونامو من أكثر الأمثلة توضيحاً لهذا المعنى. ومما وصفت به الميثاقصة أيضاً هو أنها كتابة الأدب داخل الأدب، وهي تسعى في جلاء إلى اللجوء إلى السخرية وإلى الاتفاق المازح مع القارئ. وقد عثرت عن هذه الخصائص روايات مثل الدهاء الصادرة عام 1982 لكتبتها خيوان أورتيلاو أو الحورية الوحيدة التي صدرت في نفس ذلك العام للكاتبة مارينا مايورال. غير أن روايات المرحلة الثانية في كتابة لويس غويتيسولو تكتسي أهمية خاصة في هذا الصدد. وهي سلسلة الروايات التي بدأ كتابتها عام 1963 تحت عنوان: تضاد وهي تضم روايات تعداد (1973) ودرجات خضرة مايو حتى البحر (1976) وغضب أخيل

(1979) ونظرية المعرفة (1981)، حيث يقدم لنا الكاتب نظرية أصيلة للرواية داخل الخطاب الروائي الذي لا يفتأ يتناول على التوالي العلاقات بين الواقع والأدب، والكاتب والعمل، والرواية والقارئ. وبالتحديد، فإن علاقة الكاتب بالعمل تعد نواة موضوع إحدى أهم الروايات التي لا تنتمى إلى سلسلة تضاد، وهي رواية آثار اللهب المتباعد التي صدرت عام 1984. وهي الرواية التي تأتي كما يرد في ختامها كـ: قصة حياة يرويها آخر. والمقصود بالآخر هنا هو التباعد أو التباعدات الواضحة التي يقوم بها الكاتب المستتر على لسان أبطاله الذين يتوالى ظهورهم في القصة. فداخل هذه البنية ذات الأصوات المتعددة يتم التأكيد على هذا المعنى. ففي الفصول الأولى - الفصل الأول يبدأ بهذه الجملة التخمينية: نحن من أكون؟ - يحكى لنا ضمير المتكلم حكاية (أ) رجل الأعمال اللامع الذي لا تلبث صورته هذه أن تزول مع توالى ما يحكىه للقارئ عن ذكريات سنوات دراسته الجامعية أو عن طفولته وغيرها من الأحداث التي عاشها بوعي مشتبك بين الأملية والجنون. وبدءاً من الفصل السادس، يتحول البطل وراوي القصة إلى صورة عكسية لـ (أ) إذ يصبح رجلاً وحيداً متخصصاً في الكتابة عن مفهوم الدناءة ويقرر البدء في مشروع إنسان جديد بالخروج من عزلته والتمتع بما تمنحه الحياة وكذا كتابة رواية يحاول أن يستعيد فيها التحارب الضائعة، ويظهر في ذلك الوقت بين أوراقه مخطوط عن حياة بطلي الرواية الأولى والثانية، وهو بالتحديد الكتاب الذي كان (ب) ينوى كتابته. ويعتري الاضطراب صوت الراوي مما يؤدي إلى انتهاء الكتاب بهذا التساؤل: هل كان يوسعك عمل شيء آخر مع كونك كاتباً بلا نهاية؟ ...أنت الآن كاتبك، ذلك الكتاب الذي لابد أن يشرح كل شيء للجميع وخاصة للمؤلف، كل ما يحتاج الكاتب أن يعرف عن نفسه وعن العالم الذي يعيش فيه.

إن تعريف الكتابة بالكاتب نفسه يبدو كلمحة من خلال العنوان آثار اللهب المتباعد، كما لو كان ما يحكى لا يعدو كونه آثار نيران الماضي الذي يتباعد بفعل الزمن. وهو التباعد الذي تقاس المسافة فيه بالساعة الزمنية. والذي هو دافع الرواية لكي ينهي الحكاية مؤكداً لنفسه: حياتك قصة يرويها آخر، وعندما تنتهي الكلمات، تكون النهاية. إن حكاية غويتيسولو في اعتمادها التفرد الشكلي للأصوات والشخصيات انعكاس لفكرة الكاتب وكتاباته التي تنتهي بتقلم صور الموت المقبضة.

يربط داريو بيانوييا⁽¹⁰⁾ هذا الفصل بأحد أهم عناوين الميتاقص، وهو إصحاحات من سفر الرؤيا (1977) لغوثالو تورنتي بايستير، ويؤكد أن كتابة هذه الرواية لم تتزامن اعتباطاً مع مجلده دون كيخوته كلعبة الصادر عام 1975. فنجدته يسرد كلمات البطل الذي هو راو غير مسمى مع بعض المعلومات عن حياته وشخصيته وتلك الفتاة الروسية التي تدرس أعماله وتعيش معه: مجموعة كلمات، ساكون فيها أنا نفسي كلمة بدوري، مكشوفة أوراقى أى بتكرار التبيه إلى أن هذا خيال لفظى وليس قصه حقيقة بأية حال ولا حتى محتملة. نشهد فى الفصل الأول تشكيل مسرح الأحداث ، وتلك المدينة اليهودية وكذا الشخصيات التى تقطنها والسق يبرز من بينها الراوى والفتاة الروسية. يرى بيانوييا فى هذه الرواية النموذج الذى يجب أن يحتذى لما يجب أن تكون عليه بنية المرححة والميتاقصة.

رواية السيرة الذاتية أو المذكرات

يتضح الطابع الوجودى الذى يميز الأدب فى القرن العشرين، فى فن الرواية، من خلال كثرة الأعمال التى تحمل طابع السيرة الذاتية. ولا أجد بداً من إضافة لفظ طابع إلى عبارة السيرة الذاتية نظراً لصعوبة الفصل النهائى فى ماهية السيرة الذاتية⁽¹¹⁾ التى تتمتع بتاريخ طويل فى الآداب الغربية، هذا إذا ما نحينا جانباً الازدهار الذى حققته فى عصرنا، وفى الواقع، فإنه لمن المقبول عموماً أن تكون السيرة الذاتية ضاهرة غريبة بصفة خاصة نظراً للطابع الفردى الذى يميز ثقافتنا.

ومن ناحية أخرى، نجد أن الدارسين أشاروا إلى الأصل المزدوج للظاهرة: تأثير المسيحية وتأثير فردية النزعة الإنسانية فى الفن. إن ممارسة حساب الضمير الذى يعود إليه الزهد المسيحى والاعتقاد فى كرامة الإنسان وفى الأخوة وفى المساواة بين الجميع أمام الله، كل هذا أسهم فى ظهور أعمال مثل اعترافات القديس أغسطينوس أو كتاب حياتها للقديسة تيريسا دى أيللا، وتحمل طابع السيرة الذاتية والبحث، على الرغم من أنها لا تهتم بقصة حياة الفرد بقدر ما ترسم دوره، ولذا، وجب اللجوء إلى المصدر الثانى للظاهرة وهو تأثير الاتجاهات الحديثة فى التاريخ الثقافى لأوروبا ومن ذلك العلمانية والفردية على وجه الخصوص، حتى تتمكن من فهم بنيفوتو تشيليني وروسو، وهى الفردية النابعة من فردية عصر النهضة وإن كانت ستبلور تحديداً مع

الاتجاهات الفلسفية الخاصة بالقرن الثامن عشر وعلى الأخص مع التركيز على "الأنا" في مرحلة الرومنطيقية.

على أن بعض الدوافع العقلانية مثل حالات الحاجة إلى تبرير النفس أو تحديد الحقيقة وتصحيح أو تعديل أو تفنيد الحجج الخادعة، التي لا تأتي أبداً في صورتها المجردة وإنما ممزوجة بالتفاخر أو الانتقام أو الرغبة في المدح بادعاء تقديم فائدة ما للقارئ إلى جانب السيرة الذاتية، كافة هذه الدوافع تبرز كتابة السيرة الذاتية جنباً إلى جنب دوافع أخرى تحمل الطابع العاطفي مثل استعادة أو إحياء الزمن الضائع في محاولات يائسة لقهر الموت أو التوصل إلى سر الوجود وذلك عن طريق اتباع حياة ما أو نهج ما قد يكون حراكه زجراجياً أو قد يتقهقر إلى الخلف رغم أنه يثبت أن "الأنا" تظل بلا مساس. ويجب أن نضيف إلى كل ما سبق أننا اليوم نشهد نشأة أسطورة جديدة من الكتابة ترى في هذه "الأنا" الأخيرة الملجأ والأمان من حالة القلق والانعزال التي يعاني منها العصر الحالي.

إن امتزاج الدوافع في عملية تفسير ماهية السيرة الذاتية الآن من شأنه أن يؤدي إلى طرح تساؤل آخر وهو: علاقة هذا الشكل من الكتابة بالذكريات، إذ لا تكاد توجد حدود فاصلة واضحة بين هذين المغايرين، أو علاقته بـ "التأريخ" أو باليوميات الشخصية، على الرغم من أن هذا الأخير يأتي بفروق خاصة به مثل انعدام المسافة الزمنية بين الحدث وعمنية كتابته أو عدم ترتيب ما يكتب، وهما الظاهرتان اللتان يصعب قبولهما في رواية السيرة الذاتية. إن دراسة "التفسير" في هذه الأعمال هو ما يساعدنا على تحديد الفروق ووضع الحدود الدقيقة بين كل هذه النماذج.

خوان غويتيسولو:

تدرج رواية في ممالك الطوائف (1986) لخوان غويتيسولو في تيار ذبوع السيرة الذاتية، وهي الرواية التي تعد تكملة لكتابه منطقة محظورة (1985) والذي تناول فيه الكاتب المرحلة الأولى من حياته. وتقارب رواية في ممالك الطوائف فترة محددة من حياة الكاتب، تلك التي تشمل أواخر الخمسينيات وكل عقد الستينيات وأوائل السبعينيات، وتتألف من سبعة فصول سعى فيها غويتيسولو إلى سرد الحكاية معتمداً بنية تخدم المغزى، وهو ما سوف نحاول أن نستجليه.

بمازج ترتيب الفصول بين معيارى الزمن والموضوع، مع اختيار بصورة دلالية لكل فصل تساق الفترة التى يتناولها، على أن تكشف فى ذات الوقت الجوانب المختلفة لتلك التساؤلات الحائرة حول هوية الكاتب والتى تعنى بالجانبين الأساسيين اللذين يشكلان الشخصية: الجمالي والأخلاقي. ولا يعوق أسلوب ترتيب المادة الروائية وجود الكثير من الاستطرادات التى يتطلبها ترابط الفكر أو التى تخدم تداعيات المنطق والتى من شأنها أن تخدم التوتر التعبيري.

على هذا النحو، تواجه المشاكل التى تفرضها الطبيعة الخاصة لكل سيرة ذاتية: فرض ترتيب معين على التدفق الملح للذكريات حتى وإن أتى على حساب عنصر الصدق فيها أو رفض هذا الترتيب الذى لا يتناسب مع التجربة الحياتية الواقعية مع ما قد يؤدى إليه من عدم وضوح الحكاية. وقد اختار غويتيسولو الفرض الأول.

ويرتكز موضوع الفصل الأول، الذى يحمل عنوان "سارق الطاقات"، على النشاط السياسى للكاتب فى مناهضة حكم فرانكو وعلاقته باليسار الأوروبى ومنه الفرنسى على وجه الخصوص واتصالاته بأعضائه. وقد بدأ هذا الفصل -الذى انطلق من نقطة إقامة الكاتب فى الشارع الباريسى الشهير بوازونير، يوم 15 سبتمبر 1956- بداية أقرب إلى المذكرات منها إلى السيرة الذاتية، ومع ذلك تطفو على السطح فى هذا الفصل بعض النقاط المميزة للكاتب: تدخل الماضى الذى يُروى انطلاقاً من حاضر مختلف وهو ما يصعب التخلص منه وكذا الالتجاء إلى الوثائق -مقتطفات من مقالات وتحقيقات - لإعادة تشكيل ذكرى الماضى المعيش، واستخدام المفارقة لخلق مسافة بين الكاتب وما يكتب.

وفى البداية، يأتى استخدام ضمير المتكلم -القانون التقليدى فى السيرة الذاتية - بمهدف أساسى هو الشهادة على الأحداث المعيشة. وتصطبغ القصة الخارجية بالموقف الذى يتخذه الراوى وأحكامه النقدية وحرصه على أن يكشف للقارئ صدق وعوده الثورية. وفى مقابل هذه القصة الأفقية، نجده يستخدم فى الفصل الأول أيضاً ضمير مخاطب سردياً يقوم بمهمة البحث بين التناقضات الشخصية للراوى -البطل من أجل إيجاد تلك الحاجة إلى الصدق مع النفس، وهو الامتداد الذى يأتى على صورة "أنت" يحاور ويتحدى ليحقق توازناً بين ما يروى أحياناً ويقدمه فى أحيان أخرى فى صورة شخصيات أدبية -لارا وبلانكو وايت - تمثل مواقف تقضية تجاه هوية إسبانيا فى

بعض المراحل الفاصلة من تاريخنا. ولا يخلو الفصل من بعض المواقف الطريفة والمسلية، مثل العشاء الذي أعده غويتيسولو في مدريد مع زملائه في الحزب بمناسبة زيارة سيمون دي بوفوار، والذي استبعدت الزوجات منه مما أثار اعتراض دي بوفوار على السلوك الذكري المتحيز للتقدميين الإسبان: ولكن ما هذا؟ أتدعون مناهضة الفاشية وتركون نساءكم في البيوت كما لو كن خادومات؟ إن هذا لشيء لا يصدق حقاً! (ص43).

تمثل العلاقات الأدبية التي أتاحت لغويتيسولو من خلال عمله كقارئ في دار نشر غاليمار نواة موضوع الفصل الثاني من الكتاب. إن معرفته وصداقته لسارتر وفيتوريني وكامو وفوكتير وكيثو... إلخ، وآراءه فيهم وطرائف عمله الأدبي في باريس والمعلومات التي توضح إلى أي حد وصل الجهل بأدبنا في البلد المجاور - بمناسبة افتتاح فيلم NAZARIN للويس بونيويل ذكر أحد النقاد أن غالدوس هو كاتب مكسيكي - كل ذلك يمثل إطاراً مناسباً لأن يعرض لنا من خلاله دوره في اختيار الأعمال الإسبانية التي تتم ترجمتها إلى الفرنسية عن طريق دار غاليمار للنشر، وهو يعترف بأن اختياره للأعمال كان يخضع لميوله السياسية. ويظهر في هذا الفصل جانب جديد للراوى: ضمير مخاطب من خلال إضافات تكتب بحروف مائلة - يهتم بالتأمل في ماهية الأوب ومستقبل العمل الأدبي أو مستقبل الكاتب وذلك دون أن يفصل عن التأمل في أفق مرحلته أو عن مغامرته هو كإنسان.

يخصص الكاتب الفصل الثالث المعنون بـ "أرض الشاعر" لتلك المباحث في الأدب والوجود وما بينهما من تداخلات ولعلاقاته بجينيه وأهميته في أعماله: إن معرفة جينيه عن قرب هي مغامرة لا يستطيع أحد أن يخرج منها كما دخلها، فعلى حسب المواقف نجده يفجر التمرد أو استعادة الوعي أو الاهتمام بالإخلاص والتخلي عن الشاعر والأهواء القديمة والانفصال عن الجندور والفراغ الموحش، بل وحتى الموت الجسماني، وإذا كنت في شبابه قد قلدت بطريقة واعية نوعاً ما بعض النماذج الأدبية الأوروبية والأمريكية، فقد كان هو حقيقة، التأثير البالغ

"Mais Voyons, Vous dites que vous etes des antifascistes, et Vous laissez quand - meme vos femmes au foyer comme S'il S'agissait de Bonnes. C'est vraiment incroyable!"

الوحيد الذى وقعت تحت طائلته من وجهة النظر الأخلاقية. فقد علمنى جينيه أن أتخلص فى أناة من تفاهتى الأولية ومن الانتهازية السياسية ومن الرغبة فى الظهور فى الحياة الأدبية والاجتماعية، لأركز اهتمامى على ما هو أعمق من ذلك وأصعب، أى الوصول إلى تعبير أدبى خاص بى وتحقيق صدقى الذاتى. فبدونه ربما لم أكن لأملك القدرة على أن أكتب كل ما تلا انتقام دون خوليان.

وتتازع القارئ وجهتا نظر: الرغبة فى التعرف على ما كان من الحياة الشخصية للكاتب بكل ما عرف عنه من صدق وجرأة وهو ما نجده فى الفصلين الخامس ("مونيك")، والسابع ("ليس كل ما يلمع عربياً")، وكذا الاهتمام بالتعرف على زمن ليس بالبعيد يخضع لتفسيرات مختلفة يرويه فى هذه الحالة شاهد تنقل بين مختلف مسارح الأحداث خاصة تلك المتعلقة ببعض المعلومات عن التطور. بالنسبة لوجهة النظر الأولى - الحياة الخاصة - نجد أن قصة غويتسولو تجعل القارئ شريكاً مبدئياً فيها وتخدم إعجابه بما يتنافى مع الأخلاق، إذ قد يفسر حب الاستطلاع بأنه بحث عن دور الطمأنة الذى تؤديه السير الذاتية عندما توضح أن لكل إنسان نقاط ضعف تسهم إلى جانب نزاعاته الداخلية فى التعريف بذاته وهى الذات التى نتم، وسط التناقضات، بالبحث عن الحقيقة الأخيرة للكائن رغم أن الطريق شائك، عبر الشذوذ الجنسى مثلاً، وذلك فى محاولة يائسة لأن يتحول غير الأخلاقى إلى مصدر حيوى للمعرفة. أما وجهة النظر الثانية والتى تفسر السير الذاتية ووظيفتها التاريخية فتظهر، كما سبق وأن ذكرنا، فى الفصول الأولى وكذلك فى الفصل الرابع ("قط شارع بيار الأسود")؛ وأخيراً، فى الفصل السادس ("آلة الزمن"). يركز فصل "القط الأسود" على مساوئ ثورة كوبا خاصة بعد قضية باديا وعلى مشروع مجلة "ليرى" (حر) الذى لم يتم، كما يشمل هذا الفصل أيضاً الكثير من المعلومات عن عالم الكتاب والمفكرين اليساريين فى أمريكا الجنوبية، فى حين يتناول فصل "آلة الزمن" مساوئ الشيوعية فى روسيا:

إن أهم كشف تم فى العقود الأخيرة هو، كما كتب ماكسيم رودينسون على نحو صائب، أن الثورات نسبية وأن الكفاح الأخير يتعد بلا حدود كلما اعتقدنا أننا نقرب منه، بحيث أنه طالما وجدت الشيوعية فإنها لن تقضى على الاستغلال أو القمع وإنما تعيد تشكيلهما وقد تريدهما حدة أحياناً (ص 290).

وفى إشارة غويتسولو إلى موضوعات أساسية من عصرنا الحالى تفسر لراهنية الكتاب، غير أننا نجد أنفسنا أمام تساؤل عن مدى استمراريته، فيجيب التاريخ بأن

أعمال السيرة الذاتية الكبيرة هي التي كتب لها الخلود أو تلك التي نجحت في تقديم العالم الداخلي لكاتب كبير. والهدف المزدوج الذي يرمى إليه غويتيسولو: الاهتمام بالصدق في مواجهة "الأنا" النبدعة، ثم إرادة القطيعة بحثاً عن الأصالة التي تنفح بمحمل فعاليتها الأدبية معني، وكلاهما يتناسب ونبرات السيرة الذاتية كما في مثل حالة رواية في ممالك الطوائف من حيث القِيعة الأدبية المضمونة للعمل من ناحية، ثم من حيث إنها مرآة للفرد نفسه، أي للذات الإنسانية على وجه العموم.

غير أن هناك سبباً آخر قد يسهم في بقاء هذا العمل، وهو أن كل عمل يتناول السيرة الذاتية يحمل في طياته أسطورة نرسييس، فهي أشد الصور ملاءمة لالتقاء الكاتب والقارئ، فإذا كان الكاتب يرى في سيرته الذاتية حاجة إلى أن يتأمل نفسه، فإن نفس هذه الرغبة التأملية هي التي تدفع القارئ لقراءتها. فالمؤكد أن وجهه هو الذي ينعكس على صفحة ماء هذا الأدب.

رفائيل ألبرتي

في عام 1977، نشر المجلد الثاني من مذكرات الشاعر الإسباني الكبير رفائيل ألبرتي الذي كتبه بالطريقة التقليدية (الأيكة المفقودة، الجزء الثاني، دار نشر سيس بارال سلسلة - المكتبة الموجزة -، برشلونة، 1987، 379 صفحة). وتظهر في هذا الجزء الثاني من مذكرات رفائيل ألبرتي اثنتان من أبرز خواص أعماله الشعرية: نثره الجميل، الذي كتب عنه خوان رامون خيمينث - في رسالة وجهها إلى ألبرتي بتاريخ 31 مايو من عام 1925 حين قرأ القصائد الأولى من ديوان بحار على اليابسة -: إن مجموعة "الميناء" - التي اخترتها أنا من الديوان لقراءتها - هي شاطي، كخليج قادس، تهب عليه موجات لا تنتهي من الجمال، وبها تنوع معجز من الزبد والعبق والموسيقى. لقد ارتقيت إلى الأبد محراب الجمال يا عزيزي ألبرتي الباسم. ثم ميل الكاتب المستمر إلى العودة إلى جذوره وهو ما يشرحه ريكاردو سينايري في دروسه عن شعر ألبرتي ("شعر رفائيل ألبرتي"، جامعة سلمنكا، 1977) مشيراً إلى معنى وعنوان هذه المذكرات، الأيكة المفقودة (ص 85 - 86)؛ وهو ما يؤكد الكاتب عندما صرح بأن كتابة المذكرات تعني استدعاء المقومات القرية أو الحفية المدفونة في تلك (الأروقة) - ماتشادو - السرية، حيث تتجول دون أن تنام أو، على العكس، ترقد في حالة استلقاء في انتظار البعث (ص 320).

والكتاب يقارب الفترة ما بين 1931 و1987، الأساسية ولا ريب في حياة ألبرت. ويتناولها في فصلين: الثالث (لأن الأول والثاني يتبعان إلى الجزء الأول من الأيكة المفقودة) يتناول السنوات من 1931 و1977، في حين يختص الفصل الرابع بالفترة من عام 1977 -تاريخ عودته إلى إسبانيا- وحتى عام 1987. وتسبق الكثير من الفصول مقدمات بحروف مائلة لها وظيفتان أساسيتان: شرح وجهة النظر والمنظور الذي يتم من خلاله السرد - ومن ثم فإننا، في مقدمة الفصل الأول، نجد حين يشير إلى ذكرياته عن الحرب الأهلية، يعتذر عن أنه يقدمه من خلال ما رآه هو، دون أن يلجأ إلى أية مستندات - وكذا نقل القارئ إلى الجو أو الحالة النفسية التي يستدعي من خلالها ذكرياته.

والنبرة التي تهيم على العديد من الفصول متباينة وتتراوح ما بين السرد التسجيلي لذكريات ومعلومات عن الشعراء أو الأصدقاء وحتى الاستحضارات الشعرية البحتة. ويكتب ألبرت دائماً متتاباً عما يؤلف، لكن هذا التناهي يأخذ في الانحسار مع تقدمه في العمر.

فنحن نعرف الكثير من التفاصيل وخاصة الترسبات التي خلفتها في ذاكرته رحلته إلى روسيا. ثم إقامته في المكسيك في السنوات التي سبقت الحرب الأهلية. ونعرف أيضاً كيف عاش آل ألبرت أيام الحرب الأهلية الأولى في جزيرة إيبيشا، وكذلك ذكرياته عن خوسيه إيريرا بيتري وسيرانو بلاخا كشعراء حرب، وما احتفظ به من ذكرياته عن ميغيل إرناندث. وعلى الرغم من قلة عدد الصفحات التي يخصصها لإقامته في الأرجنتين، يهمنا أن نذكر ما ورد فيها عن لقائه برامون غومث دي لاسرنا أو خوان رامون خيمينث أو بابلو نيرودا. تأتي بعد ذلك روما وحياته في حي "تراستيفيري" لتحتل الجزء الأخير من هذا الفصل الثالث الذي كتبه دون ترتيب زمني محدد وإنما وفقاً لتداعيات الذاكرة. في صفحة 168، يقول: يشق علي الآن، وأنا في هذه المرحلة المتقدمة من العمر، أن أتحكم في ذاكرتي أو أحتفظ بترتيب الأحداث أو إدراجها داخل قصة مؤلفة ليخرج لنا في النهاية فصلاً واضح المعالم.

يبدأ الفصل الرابع بإبراز حدثين سبقا عودته إلى إسبانيا: تقديمه إلى ملكي إسبانيا في مقر السفارة بروما وافتتاح عرض مسرحيته (المسخ) في مدريد. باستثناء ذكرياته عن الحملة الانتخابية كمرشح للحزب الشيوعي الإسباني عام 1977، تدور أغلب الفصول حول تذكير الماضي عندما يعود إلى أماكن سبق وأن تردد عليها وترتبط بصداقات انتهى زمانها: غرناطة

وغارثيا لوركا مثلاً، وكذلك مسرح أحداث طفولته وذكرى أيامها، كما نجد مساحة نتعرف من خلالها على النشاط التوهج لألبرتى فى عقد الثمانينيات. فقبيل نهاية الأيكة المفقودة، وفى صفحة 344 تحديداً، حين يذكر أنه كتب الفصل الأول منها فى يوم 11 نوفمبر 1984، أى قبل أن يتم الثانية والثمانين من عمره بشهر واحد، نجده يقول أيضاً إنه لا يزال أمامه أمور كثيرة ليتذكرها، ويعلن فى نفس الوقت عن محتوى الأيكة الثالثة : كان يجب أن أكتب فصلاً أكثر تفصيلاً عن حربنا الأهلية وانضمامى إلى الحزب الشيوعى الإنسانى وعن "مسرح الضرورة" والكثير عن الأعوام الأربعة والعشرين فى المنفى، فى الأرجنتين وأورجواى أو الأربعة عشر عاماً من الحياة فى روما، فأنا أيضاً أريد أن أتترك شهادة-بعبارة بابلو نيرودا- على "أننى عشت"...وعشت كثيراً، كثيراً جداً.

وعلى الرغم من أن ألبرتى قد نبه إلى وجود بعض الفجوات فى الجزء الثانى من مذكراته وأن حياة الكاتب قم القراء، فقد ترك تراثاً مكتوباً يتناول فيه مظاهر غير معروفة من الحياة الأدبية والفعل الأدبى ورجالات الأدب ومعاصريه، وهو ما نجح فى تقديمه بلغة راقية، بالغة الجمال، وهى العناصر التى نرى أنها تحوى أسمى قيمة ويكتب لها البقاء.

كارلوس بارال:

نشر كارلوس بارال عام 1988 رواية وقت الساعات الآزفة عن دار نشر توسكتس(برشلونة)، وهى الجزء الثالث الذى تناول فيه سيرته الذاتية إذ كان قد كتب قبل ذلك سنوات التوبة وتلتها السنون بلا إذن ثم جاءت وقت الساعات الآزفة لتحصل على جائزة "كومياس" للترجمة والسيرة الذاتية والمذكرات.

ولد كارلوس بارال فى برشلونة عام 1928 وتوفى 1990، وهو من الأسماء المعروفة فى الحياة الثقافية الإسبانية من خلال عمله فى مؤسسة سيس بارال للنشر فى البداية ثم مع ناشرى بارال بعد ذلك ، وبالطبع من خلال دواوينه الشعرية التى جمعها فى مجلدى "تصور وهروب"، الذى نشر عام 1966، و"ربا وتصورات"(1979)، فضلاً عن ديوان "دروس الأشياء" وكذلك من خلال فنه السردى الذى اكتمل بروايته الوحيدة العقوبات قبل الأخيرة، هذا إذا ما نحينا جانباً كتابته المذكرات.

وقد استلهم الكاتب عنوان روايته وقت الساعات الآزفة من البيت التاسع عشر بعد المائة من الكتاب الثانى لأوفيد، التحولات (أو مسخ الكائنات، فى ترجمة د.

ثروت عكاشة)، الذى يشير إلى أسطورة فايتون⁽¹²⁾؛ كما يظهر في الكتاب نفسه موضوعان استقاهما من هذه الأسطورة: مرور الزمن والبحث عن الهوية؛ فعلى الأول ينهض الكتاب في أساسه، في حين نجد أن الموضوع الثانى قد تناولته في الكتب الثلاثة. ويعترف بارآل بأن أسطورة فايتون هى من أشد ما أثار اهتمامه، إذ يمكن من خلالها أن نرسخ في الثقافة الأوربية العلاقة الكائنة بين مسيرة الحياة ومرور الزمن⁽¹³⁾، وهو يحدد الفارق كما فعل كتاب آخرون في أوائل القرن الحالى متأثرين ببرغسون وألمعته، وبين زمن الحياة وزمن الإنسان والزمن في حد ذاته. وقد شغلت العلاقة بين هذه الأزمنة الثلاثة فكر بارآل ودفعته إلى الاهتمام بما يسميه "الكارثة الكبرى"، وهى انتهاء زمن اليوم.

في هذا الجزء الثالث من مذكراته، لا يقترب بارآل من النهاية وإنما يرى ضلالات الطريق متبعاً نموذج الأسطورة، حينما يستمع فايتون إلى نصائح الشمس ويدرك استحالة الالتزام بها: تكون الساعات سريعة طالما نعيشها وفي المقابل نجد أنها تخضع لفجوات زمنية متساوية حسب الشهور والسنين. ويشغل باله معيار وجود الكائن في العالم، الذى هو نفسه معيار غير متساو ولا علمى ومتناقض.

استئناف مغامرة الماضى

يرتبط موضوع مرور الزمن بالهوية الشخصية التى تبحث عن ذاتها متذكرة أحداث حكايتها، وهو ما يشار إليه في الصفحة الحادية عشرة من هذه السيرة الذاتية. وتمثل الذاكرة الموضوع الأساسى للفصلين الأول والآخر من هذا الكتاب وهى تقدم على حالها تماماً كما هى داخل النفس: خاضعة للتشويه الذاتى الذى يقوم به الخيال الذى يتكثف مع ازدياد البعد عن زمن الحدث.

ويظهر أيضاً في الفصل الأول عام 1962 كعام بداية الفترة التى تمتد حتى عام 1980 عبر فواصل محورية ذات مغزى: 1968 و1975، وقفات يعترف الكاتب بأنها ترتبط بحياته الشخصية. مع ذلك، فإن التعريف بالزمن لا يستطيع بالضرورة التعريف بالشخصية التى تبدو دائماً ضائعة وسط الضباب، ولا تتمكن من التعرف عليها إلا من خلال أهم الأحداث الخارجية المثيرة: الاعتداءات السياسية، ورسم الخطط لنشر أعمال الروائيين الشبان، ورحلات إلى أوروبا وأمريكا، وكذا لعبة معاينة ومحاورة الكتاب والنقاد.

لا تستطيع مسارح الأحداث اليومية، مثل مكتبه في دار النشر سيس بارال وذلك المكان الأسطوري المسمى "كالافيل"، التشابك مع تاريخه، أن تجنّب الشكوك فقد كتب⁽¹⁴⁾: **لازلت ذلك الكائن المتعدد الذي يحير تاريخه على مدى كل هذا الزمن.** وتتصدر كل فصل من فصول الكتاب العشرة أبيات من أسطورة أوفيد، تلخص ما ترمى إليه دون أن تلتزم التوافق مع تطور أحداث الأسطورة وإنما مع عملية إعادة الخلق الأسطورية التي يقوم بها الراوي. ففيها يتكاثف الشعور بالألم لضيق الوقت وكذا لتبرير مسيرة حياة براقه ولكنها في نفس الوقت فردية ومتغلقة. ونشير هنا إلى طريقته في التصدي لفعالياته الجديرة بالإشادة في مجال النشر وكيف يضع هذه المغامرة في مرتبة التجربة الوحيدة التي تستحق الإعجاب في الحياة الأدبية في إسبانيا خلال الستينيات. في الوقت الذي نجد فيه كاستيليت، في كتابه الأخير، مسارح الذاكرة يعترف بإخفاق مغامرة اعتمدت دوافع عدة لا تمت للأدب بصلة. ومع ذلك نجد كتاب بارال، خاصة في فصله الثاني، يقدم لنا تمجيداً لمجموعة "فورمتور" التي تمكنت حينئذٍ من لم شمل ثلاثة عشر ناشراً ذا شهرة عالمية وجيشهم الجرار من الكتاب والنقاد. فالقارئ بوسعه أن يستنتج من وصف بارال كيف كانت تلك المجموعة تتحكم في المعرفة بما كان يكتب في إسبانيا موجهة إياه في اتجاه واحد بعينه. واستعارة صورة المسرح، في هذا الفصل على وجه الخصوص، مترعة بدلالات هامة: كنت على وعي تام بمدى ما لموقفي من صبغة مسرحية في جميع الأحوال (ص 49) لقد تحدثت عن مسرح أحداث ولم يكن ذلك اعتباطاً. أعتقد أننا جميعاً كنا نعي أننا نؤدي حركات مسرحية (ص 48)، وهذا المسرح الدائري كان يشترك في محوره مع دوائر أخرى كانت تدور مستقلة بنفسها ويأيقاعها (ص 53)،... إلخ.

يبدأ منحني النهاية في الظهور ابتداءً من الفصل الثالث عندما يغزو الفساد صور الحياة في دار النشر وهو ما ينتهي بانفصال بارال عن مجموعة سيس. وتعد جائزة "المكتبة الموجزة" للأدب من أبرز إنجازاته.

ذوبان أسطوري وزمن معيش

وتبرز المذكرات، في إيقاع سريع، أحداثاً أخرى تقدم لنا حياة البطل كعرض تبدو فيه ميررات التمرد وكأنها من صنع الخيال في بعض الأحيان: بين كنوس

ومناقشات لا تنتهى. وذكر حادثتي انتحار الشعاعين أنطونيـو كوستافريدا وغابرييل فيراتير، فى الفصل السادس، يوجه المذكرات أكثر فأكثر نحو رمزية الأسطورة، وبصفة خاصة ضياع الزمن الإنسانى وانقضاء سويـعاته السريع.

ويتحول موضوع اعتلال صحته، فى الفصل الثامن، إلى دراما قادته إلى حالة من الانهيار وافتقاد الأمن: كنت أشعر بأننى أطفو فوق الانتقالية التامة (صفحة 241). ثم ينهى الفصل مؤكداً: غياب وعي الملح بذاتى، ذلك الفراغ المكاني الذى كان بدأ بالأحاييل الخطرة والحسنة النية لأوكروييه ابنة القنطور (ص 251). على أن تحول شخصيته، فى الفصل التاسع، لا ينتهى بتحقيق الاستقرار أو النظام فى حياته أو بتصميم مشروع للهوية أو للحياة، بل يتلاشى كل شىء لاستحالة التغلب على حبه للفوضى.

ليس من الغريب أن تنهى المذكرات بإبراز التناقض بين الزمن المحايد، الذى يقدر بالأيام والشهور والسنين والفصول، والزمن الوجودى المختزن فى تلك الذاكرة الواعية التى يزداد إعتامها وتصلبها كلما اقترب الحاضر. لهذا السبب يتهى الكتاب بهذا السؤال: من أين أنشئ الآن الذاكرة الجديدة؟ ... هنا بالتأكيد، ولكن وسط فراغ مرعب غالباً، لكون بارد يخترق حرارة العواطف القريبة. لابد أنها الشيخوخة وفقدان الذاكرة (ص 283-284).

إن خوف فايتون وضلاله ينصهران فى خوف بارآل من انحراف مسيرة حياته نحو الشيخوخة. لذا فإن أبيات أوفيد التى تنصدر هذا الفصل الأخير ويصف فيها الزمن المحايد المنظم فى أيام وشهور وسنين وفصول تكسب رمزية مزدوجة: مشيب الشتاء فى صورة ثلوج قمم الجبال من ناحية، ومن ناحية أخرى، صورة الكاتب التى يعلوها الشيب*. والحنين كشعور مصاحب للشيخوخة، التى يستشعرها ويترقبها بارآل، يقربه من الشاعر اللاتينى مؤلف الأسطورة وكاتب القصائد التى تزخر بمشاعر افتقاد الأمان والوحدة - مثل "المنظومات الحزينة" Tristia، و"رسائل من بونتس" Epistulae ex Ponto - وقد حدثت عملية الذوبان والامتزاج عندما تمثل بالأسطورة ليعبر عن المرور السريع للساعات التى لا بد وأن تولى، وهو الامتزاج الذى يظهر من خلال اختيار أشعار من التحولات ليبدأ بها فصول كتابه، فسهى تقدم تدرجاً تصاعدياً للمأساة الوجودية التى تحيا فى قلب الشاعر ابتداءً من الوصف الخلاب لمشوار حياته الذى

* ويشير إليها بهذه العبارة اللاتينية: "...et glacialis Hiems canos hirsuta capillos".

يخفى بين طياته رعباً وجودياً حتى إنه يكشف عدم جدوى محاولة إيقاف مسيرة لن تنتهى سوى بالفشل والموت.

وفي حالة كاتب رفض أى خروج إلى زمن الحياة المادية، فإن سرد الذكريات يعادل وصف كيف أن: ليلة رطبة تحجب الغايات التى تلوح على ضفة المساء (مساء العمر). فالطبيعة - وهو ما يخلص إليه بارآل - تشهد في برود هذه المأساة الإنسانية تكرر بلا انقطاع، الدورة التوقعية للفصول، للأيام والسنين.

وعلى الرغم من اعتراف بارآل الشاعر بأن نثره هو طريقة في الكتابة تختلف تماماً عن شعره، إلا أنه يظهر في هذا النوبان الأسطوري الذى ينعكس من خلال الموضوعات وكثرة العناصر الرمزية المحتشدة في الكتاب بتدفق في التعبير واقتضاب في اللغة: كانت أمسيات كأمسيات السجن. فأذكر بصفة خاصة أمسيات أواخر الخريف عندما تحتضر الأيام مسرعة كما كانت حقاً في غاية الحزن (ص 205).

خوسيه ماريّا كاستيليت:

في إطار أدب السيرة الذاتية والمذكرات ندرج كتاب مسارح الذاكرة لمؤلفه خوسيه ماريّا كاستيليت الذى يعترف في تقديمه للمجلد بأن الهدف الأساسى منه بلوغ "تركيبة أدبية" مألوفة إلى حد ما، أى تقديم صور أدبية. غير أن إيغاله داخل الشخصيات التى يتناولها أدى إلى ظهور نبرة تكاد تقترب في بعض الأحيان من رواية السيرة الذاتية، وإن احتفظت بتجزؤها لتصديدها لشخصيات بعينها. ولم يتم اختيار الشخصيات وفقاً لمعيار القرب أو الصداقة الخاصة مع الكاتب وإنما بناء على أنها، ببساطة، نماذج أعجب بها كاستيليت داخل المشهد الأدبي المعاصر. وتقوم المقدمة أيضاً بشرح العنوان: دور الذاكرة أولاً ثم البعد المكاني للكتاب. وهو البعد الذى يحتل فيه عامل ذو ثقل تاريخي لا خلاف عليه مركز مختلف مسارح الأحداث. وبالتحديد أكثر، يقوم الكاتب باستخلاص التأكيد على أن ما كتب ليس صوراً أدبية، ولا متاعب من السيرة الذاتية مفروطة في الخصوصية أو دائمة الانحلال بطريقة خطيرة. إنها قطع مصغرة وغير سليمة النقل يؤديها على الرغم من ذلك بعض الأصدقاء والمثليين الكبار في المناقشات الأدبية التى عرفتها.

ومن الشخصيات الأدبية التى يعتمد كاستيليت إلى استحضارها في مذكراته جوزيبي

أوتغاريتي وزفائيل ألبرتي ومرتشي رودوريلا وجوزيب بلا ويير باولو بازوليني وأوكتابيو باث وخوسيه لويس أرانجورون وماري ماكارتي وبيرا جيمفريس. في الجزء الأول المخصص لأوتغاريتي يستعرض المميزات الأساسية لهذه الكتابات، واستحضار الموهبة الإنسانية القرية من نفس الكاتب وإعادة الصياغة التاريخية للحظة اللقاء التي يتناولها، وهو ما يمدنا ببيانات شيقة تساعدنا على إعادة صياغة التاريخ الأدبي في العقود الأخيرة إلى جانب بعض التأمّلات في التّاج الأدبي للكاتب الذي يملأ السّاحة. يشير الكاتب، على اعتبار أنه عملية إعادة لتشكل الذاكرة، إلى ضرورة الأخذ في الاعتبار أن الاستحضار أو التذكر إنّما ينطلقان من لحظة تختلف عن تلك التي وقع فيها الحدث. ومن ثم فإن زمن الكتابة يصف اليوم ما حدث حينذاك، ومن ذلك الاعتراف بعدم دقة "التأريخ" الذي صاحب تيار الواقعية الاجتماعية عند كتاب وشعراء وروائيي إسبانيا في الخمسينيات، وهو ما يرى كاستيليت -بوصفه ناقداً- أنه قد ساعد على تطوره. وهو يعترف بذلك في الصفحات من 211 حتى 214، في معرض حديثه عن الدورة التي عقدت عام 1963 في فندق (السويد) في مدريد تحت عنوان "الواقعية والواقع في الأدب المعاصر"، وهو الفصل الذي خصصه لماري ماكارتي. وأخيراً، نجد أن شهادة كاستيليت بأن الظروف السياسية أثرت على نشاطه الأدبي من شأنها أن توضح أن مثل ذلك المناخ لايساعد على تقدير ظاهرة ما مثل الأدب.

ومن ناحية أخرى، يصفها غوثالو سوينخانو بأنها، كجنس أدبي، لها طابع تأملي وحواري. ويذكر أن وفاة فرانكو كانت الدافع وراء ظهور هذا النوع من السرد. ابتداء من السيرة الذاتية التي تميل إلى "الروائية" بشكل ما، وحتى المذكرات في مختلف أشكالها، فنجد فرانتيسكو أوميرال يقدم طيفاً متنوعاً في أعماله فيما بين عامي 1982 و1983: ابن غريتا غاربو وعباد الشمس وأنفس المطهر (1985)، أو في ثلاثية مدريد. وهناك روايات روسا تشايل، المدرجة في تيار المذكرات أيضاً: حتى الأعاجيب (1976) والقلعة (1984)؛ وتقدم لنا في نفس الوقت يومياتها التي تتضمن السنوات من 1940 حتى 1981 في كتاب الكاثيسا، الذهاب والإياب (1982). أما مجلد دافني والأحلام (1972) فهو سيرة ذاتية مميزة بقلم تورنتي بايستير.

وتحول المذكرات إلى مادة روائية أصبح المادة الخام لعدد كبير من الروايات في هذه الفترة، بداية من ثلاثية التحرير لخوسيه لويس كاستيو بوتشي حتى سمع مرور العاصف طوال الليل لخوسيه مانويل كابايرو بونسالد. أما كتاب فرانتيسكو أيبالا

الذى يحمل عنوان الذكري والنسيان 1982 - 1983 فهو ذو طابع "إخبارى" بحت. يرى الناقد الإسباني داريو بيانويا أن أكثر التجريب ثراء ضمن هذا النوع من السرد هو الذى يظهر فى رواية العقوبات قبل الأخيرة لكارلوس بارال، إذ إنه خدعة كبيرة تبدأ من طرف خيط يبدو كأنه سيرة ذاتية يدفع بها إلى القارئ فنان يمارس وظيفته الروائية، فى حين يمكن تطبيقها على دور الكاتب أو على دور البطل كارلوس بارال الذى يموت فى نهاية الرواية. وفى النهاية، يمكن أن نذكر رواية كلام الليل لخورسيه ماريا باث دى سوتو ضمن قائمة روايات المذكرات الحوارية.

رواية الشهادة أو الوقائع أو التحقيق الصحفى:

ليس فى وسعنا أن ننكر أثر الصحافة على الفن الروائى المعاصر؛ أثر يمكن أن نحدد بؤرته فى أكثر من موضع، منه ذلك النوع من الكتابة الذى يشغل موقعا وسطاً بين الخيال و"الريورتاج"، مثل مجلد ألفونسو س. بالوماريس الذى صدر عام 1977، بعنوان مطبعة الخوف وكذا رواية المدعوون لألفونسو غروسو، وتخلو من الخيال وتتناول الجريمة التى وقعت فى مزرعة "آل غاليندو".

كما أن هناك شكلاً آخر لأثر الصحافة فى الأدب، وذلك من خلال كتاب يمتحنونها ويؤلفون أعمالهم بتقنيات مشتقة من أسلوب تحرير الأخبار. ومثال ذلك كتاب الحادث (1981)، لألفونسو ثاباتيير، فبالإضافة إلى واقعيته التى يؤكدها تدخل الكاتب فى القصة بتعليقاته "الأخلاقية" على ما يصف، نجد أن بناءه صحفى. فالرواية تبدأ من قلب الحدث، مقتل الأصدقاء الأربعة أثناء نزولهم من الجبل حيث كانوا يحتفلون بوداع عزوية أحدهم، ويتوالى بعد ذلك التابع الهرمي للخبر. وظهور عنوان "الحادث" كواجهة للرواية يؤيد ظننا هذا.

ويتجلى تأثير الصحافة فى اهتمام الكتاب بموضوعات الساعة، الواقعية، التى عادة ما تكون مؤلمة. وقد كان الأروهاب أحد أهم الموضوعات التى تطرقوا إليها: راؤول غيرا غاريدو فى رواية الحائزة جائزة "نادل": قراءة جديدة لرأس المال (1977)، أو عادة الموت (1981). وكذلك كريستوبال ثاراجوثا الذى حصل على جائزة بلانيتا عن كتابه والله على الشاطئ الأخير (1981). وهناك العديد من الكتاب والأعمال التى كانت بوسعنا ذكرها هنا أو فى الفقرات السابقة.

كما ظهرت مؤخراً مجموعة من الكتب تناولت الحرب الأهلية، وهو الموضوع الذى ظهر بصفة أساسية فى بعضها، فى حين اتخذ كثرية فى البعض الآخر، وتكفى الإشارة لبعض الكتب والمؤلفين لنميط الثام عن الحضور الكبير الذى حظى به هذا الموضوع فى الرواية الإسبانية مؤخراً.

نشر فى عام 1979 كتاب ذو قيمة أدبية وأخلاقية سامية: يوم اللهب لخوسيه مارييا بيريث برات المعروف بخوان إتورالدي. كما ظهر فى نفس هذه الفترة العمل الذى لم ينشر من قبل، خطه النارى لبنخامين خارنيس، وهنا لابد أن نذكر أعمال أنخل مارييا دى ليرا التى تناول فيها الحرب، بداية من الرايات الأخيرة. كما نذكر بصفة خاصة كاتباً شاباً لم يعاصر الحرب: خوسيه أسينو سيدانو الذى نشر روايته أحاديث عن الحرب التى تناول فيها الحدث بعينى الطفل الذى كانه خلال فترة الحرب، كما تناول أيضاً سنوات ما بعد الحرب، علم 1982، فى روايته كانت الأيام طويلة، دائماً من وجهة نظر طفولية، لا كراهية فيها ولا غضب أو اتجاهات أيديولوجية.

وتعتبر رواية كانت الأيام طويلة تكملة لروايته الأولى من حيث الموضوع، الذى يتصدى هنا للسنوات العصيبة التى تلت الحرب، من خلال قرية صغيرة فى إقليم الأندلس هى وادى آش، التى هى فى نفس الوقت مسقط رأس الكاتب. الراوية فى ضمير المتكلم، يقدم لنا مؤلفاً خيالياً هو طفل يحكى لنا عن طفولته من خلال ذكريات لا تنتهى طوال الحكاية: لعبة نزع القديسة التى يؤديها الطفل مع زملاء دراسته فى الكاتدرائية بقطع رؤوس القديسين، وأثار الأعدام رمياً بالرصاص على حائط الشارع، فى الوقت الذى تقوم فيه والدته مع حر كل صيف بحرق صور القديسين لتنفذ حياة الأب.

ولا تشكل ذكريات بداية الحرب سوى نقطة البداية للقصة التى تصور سنوات الجوع فى فترة ما بعد الحرب، والجوع الذى يكتسب رمزية أكثر شمولاً. وتحدد دلالة الجوع فى الشاهد المأخوذ عن دون كيخوته ويتصدر الرواية: أفضل "صلصة" فى العالم هى الجوع، وبما أنها لا تنقص الفقراء فإنهم دائماً يستطيعون الطعام. وهذا بالفعل هو العنصر المحرك لنقطة تدور حولها عائلة المعلم نيكولاس حائك الملابس فى زمن أزمة تحتم أن يأتى الطعام قبل الكساء؛ ومن ناحية أخرى، فإن فترة ما بعد الحرب تأتى كفرصة لتوجيه السرد نحو منظور رمزى آخر: كينونة

إسبانيا. وهو المنظور المتمثل في تلك التخمينات التي ينسجها البطل حول الشخصين اللذين يسكنان البيت الكبير القلم الذي يعيش فيه الآن الطفل مهملاً: دون بدرودى هندوثا، فارس القرن السادس عشر الزنديق، حيث كان قد شارك في سلب روما، وإن كان شخصية ذات تاريخ مجيد فهو مؤسس مدينة بوينس آيرس، وكذا القديس الميرالي المنتمى إلى القرن الثامن عشر الذي بحث في التوير وفي الحرية سبلاً يمكن من خلالها أن يغير تاريخنا المعاصر.

ويرجع نجاح هذا المنظور الرواية إلى المرتبة العالية التي يصنف فيها البطل وإلى الأسلوب الذي تروى به القصة. فالبطل، من ناحية، وهو طفل برئ يروى مغامرات طفولته في إطار عائلي يغلب عليه فقر ما بعد الحرب والسوق السوداء وبطالة الأب وتعاطي الخمر كملجأ وحيد، ومرض السل، ذلك المرض المخجل.... الخ. ومن ناحية أخرى، فإن البطل طفل ذو خيال خصب مما يساعد على تقديم رواية ماضية في الزمن الحاضر المعيش من خلال مثل ما بعد الحرب التي يجسدها الأب، الجنود القدامى في سلاح المشاة، والتي تخضع للواقع في عمل وتفكير الأم:

كانت أمي أكثر خبرة من أبي بأمور الحياة. لعل ذلك يعود إلى أنها لم تكن لها أية مثل وطنية غير أبنائها، فقد كانت تقول إن الابن هو أكثر من مجرد مثل أعلى. كانت أمي تقول له وهي ثائرة: إن ما يدفعونه مقابل ما تصنعه ليس إلا حسنة. ألا تدرك أنهم يسرقونك؟ إنهم يعرفون أنك تعاني العوز فيقومون باستغلالك. أين هم الرجال الشرفاء؟ إن الجميع في هذه القرية التي تحبها كثيراً لصوص. صلبان كثيرة وتصليب أكثر، ولكن في النهاية، كل هذا كذب، مجرد كذب (ص89).

أما الأسلوب، وسيلة تقديم فكر البطل ونفسيته، فينجح في مواضع كثيرة من السرد في أن يجعل القارئ المستتر يظهر ليشارك في القصة وفي تجربة الراوي. والتجربة هنا متعددة: سبق أن ذكرنا التجربة التاريخية، لكن أخصب التجارب هي تلك التي تشير إلى أرض الأندلس، وتركز على موضوع هجرة مواطنيه وهو ما يُمثل في نهاية العمل:

كان الحقل كله بلون الرصاص. كلما ركبنا القطار، وسمعنا صفيره وبدأ يتحرك، رأينا من خلال النافذة القرية والأشجار والناس والأهل... كل شيء أخذ يختفي، يختفي إلى الأبد. كان القطار محملاً بأناس مشردين راحوا يتحدثون بصوت عال عن أرض المعاد. كانت أختي سعيدة، فراحت تقفز وتضحك. ولم نلبث أن

مردنا يبحرنا الأحمر: الأرض الصحراوية. تلك الأرض الحلوة ذات اللون المسائل إلى الزرقة والحقل الأخضر والبيوت والقرى الصغيرة والأرض الغنية والأرض الفقيرة: الحمور والزيتون والجوب والمقاطعات الثماني والنهرين والأرض التي كانت تطير وتتطاير... وكانت أرض الأندلس (ص 172).

بقى أن نشير إلى ظاهرتين في هذا العمل:

• اللغة التي كتب بها، وهي لغة شعرية تجبر القارئ على مرافقة البطل خلال تجربة طفولته القاسية.

• طريقة حضور خوسيه أسنخو في الكتاب، لأن زمن الرواية هو نفس الزمن الذي عاشه الكاتب، أي الفترة التي أقام فيها في مدينة وادي آش التي صورت بحوية في القصة. وأخيراً، فإن رواية كانت الأيام طويلة تقدم لنا الظروف الاجتماعية التي كانت سائدة في فترة ما بعد الحرب من خلال تجربة بطلها - تلك الشخصية الطفولية التي لا تعرف الكراهية ولا الغضب كما سبق أن قلنا - ينطلق من مفهوم معين في الحياة تسهم كل من الأسرة والقيم الدينية في تعزيز دلالاته.

الهوامش:

(1) أليشا خيمينث - تورنتي بايستير - يرسلونة - باركا نوبا 1981 - ص 81، 82

(2) مجلة ABC الأدبية - 16 أبريل 1988

(3) مجلة "الغرب"، عددا 98 و 99، يوليو وأغسطس 1989.

(4) مجلة "إنسولا"، عددا 464 - 465، ص 1.

(5) انظر: "في الطريق إلى الكلام"، يرسلونة، أوديس، 1987، ص 14 وما يليها.

(6) يرسلونة - أورا غراما - 1988.

(7) ملحق ABC الأدبي - العدد رقم 376 - 16 أبريل 1988.

(8) ريكاردو غويون: "الرواية الغنائية"، مدريد، دار نشر كاتلرا، 1984.

(9) دوريت كوهن - ترجمة فرنسية بعنوان La Transparence Interieur, modes de Representation de la vie

psychiaque dans le roman وهو مأخوذ عن أصل إنجليزي: Transparent Minds لفيلورد سوراي

Guilord sorrey عن منشورات جامعة برينستون Princeton University.

(10) ليراس إسبانيولامي - 1976 - 1986. نفس العمل المذكور ص 59.

(11) انظر الأعمال التالية:

- May G. : L'autobiographie, Paris, PUF, 1984.

- Le Jeune Phil.: Pacte autobiographique, Paris, Seuil 1975. Je est un autre.

- L'autobiographie de la littérature aux medias, Paris, seuil. 1960.

- Gusdorf, G: la decouverte de soi, Paris, PUF, 1948.
- Bruss E. : Autobiographical Acts : the Champing Situation of a library genre, Baltinare, University press, 1976.
- Pascal, R : Desing and Truth in Autobiography, Cambridge, Harvard University Press, 1960.

(12) الأسطورة التي حكاها أوقيذ من خلال تراجيديا يوريبيديس التي لا يزال موجوداً منها 327 بيتاً هي التالية: نشأ فايثون في كنف أمه دون أن يعرف من هو أبوه حتى بلغ مبلغ الشباب فأخبرته بالسر، فما كان منه إلا أن طلب من أبيه الشمس أن يدعه يقود عربته، وذلك كعلامة على مولده، فكان له ذلك بعد تردد من الأب وكثير من النصائح والتحذيرات. راح فايثون يقود العربة في الطريق الذي رسمته لها القبة السماوية، إلا أن الخوف لم يلبث أن اعتراه عندما أحس بما هو عليه من ارتفاع، كما أن رؤيته لحيوانات المروج زادت من هلع، فأخرف عن الطريق المحدد. هبط أكثر مما ينبغي فأحرق الأرض على الفور ثم عاود الصعود إلا أنه تجاوز مداه هذه المرة، مما حدا بالنجوم إلى رفع شكواها إلى عطارذ الذي قام بصعقه فسقط في نهر ايريدان وذلك حتى يتجنب العالم شروره. وقد أورد هذه الأسطورة كل من أفلاطون وأرسطو وأبولونيوس ولورثيوس وديودورو، مع بعض الاختلافات فيما بينهم.

(13) كارمن ريبيرا : "حديث"، مجلة الأوروغايو - ديسمبر 1988 -، ص12.

(14) وقت الساعات الآزفة - ص24.

أحدث الروائيين

بانوراما النقد والتاريخ:

تعتبر الزيادة الملحوظة في إصدارات الروائيين الشبان من أهم ما يميز عقد الثمانينيات. سبق أن تناولنا، في فصل "الرواية الشابة في إسبانيا"، أبرز الأقلام التي كانت تمثل هذه الرواية في عام 1982 والتي لازالت حاضرة على الساحة الأدبية حتى مع مقدم عقد التسعينيات. وإن كان يتعين علينا أن نضيف أسماء بعض الكتاب الذين توالى ظهورهم بعد ذلك أو أولئك الذين تمكنوا من تثبيت أقدامهم على مدى تلك السنوات.

يعتبر تنوع أساليب الكتابة من أوضح ما يميز مؤلفات هؤلاء الروائيين الشبان، نظراً إلى تنوع الاتجاهات الأدبية السائدة وهو ما عرضنا له في الفصل السابق.

ولابد أن نشير إلى أننا عند تقديمنا للمشهد الروائي قد استعنا ببعض المصادر التاريخية والنقدية، ومن أهمها الملف الخاص الذي أعدته مجلة "إنسولا"⁽¹⁾؛ والفصل المخصص للرواية بمجلة "لتراس إسبانيولاس" (1976-1986) الذي كتبه داريو بيانوييا⁽²⁾؛ وكراس مجلة "الأوروغايو"⁽³⁾ الذي راحن على نجاح اثنين وعشرين روائياً من جيل الشباب؛ وأخيراً، العدد الخاص عن الرواية في "مجلة الغرب"⁽⁴⁾ الذي قدم أربعة وعشرين روائياً من خلال كتاباتهم.

وانطلقت كل من مجلتى "إنسولا" و"لتراس إسبانيولاس"، في تقييمهما للمشهد الروائي الإسباني، من عام 1976، وهو عام التحول السياسى، إذ إنهما تربطان بشدة بين انتشار الإبداع وحرية التعبير.

ولعل المعلومات التي تضمنتها بعض المقالات من أهم إضافات مجلة "إنسولا": مقال خوسيه ماريا كاتشيرو، الذي يحمل عنوان "عشر سنوات من الرواية في إسبانيا، خطوة بخطوة 1976-1985"؛ أو تأملات ناقد شهير مثل غونثالو سوبيخانو حول "الرواية الجديدة وما يحيط بها". أو تلك الآراء التي كشف عنها استطلاع رأى الكاتب والنقاد حول حقيقة وجود رواية إسبانية جديدة وتياراتها المتميزة وأبرز أعمال الفترة، وشمل آراء كل من: ألبارو بومبو، وخايبير مارياس، وإسك موتيرو، ويشتى مولينا فويش، وإستير توسكتس، وماريانو أنتولين راتو،

وهم لا يرون أن هناك رواية جديدة وإنما أسماء جديدة. أما عن حديثهم عن أهم الأعمال فقد تباينت آراء الكتاب والنقاد: الرماح الصلدة لخوان بينيت؛ والعائد لألبارو بومبو؛ وقمر الذئاب لياماثارس؛ وحقول الضمير الموحدة لأنتولين راتو؛ والقرن لخاير مارياس؛ والدرس الأخير لفيلكس دى آثوا.

أما "لتراس إسبانيولاس" فنشرت مقدمة عامة بقلم داريو بيانوييا دون أن تتعرض بالتفصيل للروائيين الشبان إلا في الفصل الأخير الذى يتناول أسماء جديدة لكتاب ظهرُوا في أواخر الخمسينيات وخلال عقد الستينيات وشكلوا فيما بينهم جيلا جديدا لا يعنى له تاريخ 1968 الكثير من الناحية الفعلية: والأسماء المذكورة في هذا الفصل هي: أليخاندرى غاندرا، وإيجناسيو مارتينث يسون، وخيسوس فييرو، وخوليو ياماثارس الذى عرف بأنه صاحب أعلى درجات التنوع الشكلى والموضوعى وذلك من خلال ناموس لا يمكن أن يتنازل عنه فى فهم الفن الروائى⁽⁵⁾.

أما كراس مجلة "الأوروغايو"⁽⁶⁾ فيقدم -من منظور سانتو بيانوييا- "يانا" لما يسمى بـ "جيل 1968" الذى يضم آخر دفعة من الروائيين. وقد وجد الأستاذ سانت بيانوييا أن الأسباب الآتية تبرر أن يطلق تسمية "جيل" عليهم، ويتحدث عنها:

- ولد رواد هذا الجيل فى الفترة الزمنية الواقعة بين نهاية الحرب الأهلية ومنتصف القرن.

- نشأ أغلبهم وسط مناخ ما بعد الحرب ولا يستشعرون إرث المواجهات الأيديولوجية التى خلفها آبائهم.

- يشارك جميعهم فى النشاط الثقافى خارج حدود الوطن كما أنهم يسافرون إلى أوروبا.

- توافقت فترة نضجهم مع ازدهار تيار البنيوية وانتشار التعابير الأجنبية

لمجموعة Tel Quel الفرنسية أو Poétique من ناحية؛ ومع حركة الـ "بووم" فى الأدب الإسبانوأمرىكى، من ناحية أخرى.

وفضلا عن كل هذه الأسباب التى دفعته إلى الحديث عن هذا الجيل، يضيف سانتوس

سانث بيانوييا بعض النظريات الفنية التى يرى أن الكتاب يشتركون فى اتباعها:

- يختلفون مع روائى الخط الاجتماعى.

- يؤيدون الأدب الذى يقوم على تحريرية اللغة حيث يستأثر الشكل بشد

الانتباه ويتفوق على المضمون.

غير أن هذه المظاهر الجمالية التي تقرّبهم في جلاء من تيار التجريبية في عقد الستينيات لا تنطبق على الجيل الأخير وهو ما سوف نراه لدى تحليلنا لأعمالهم ولبويطيقاهم التي يرون فيها أنفسهم. وهو ما يشير إليه البروفيسور سانت بيانونيا بطريقة ما في معرض حديثه عن الأهداف المتباينة للروائيين، ويذكر مثلاً لذلك كتابات باتكث مونتالبان البعيدة عن التحريب، وكذلك الأشكال الروائية الشديدة البساطة التي يتميز بها فيلكس دي آثوا. كما يتضح ذلك أيضاً من خلال ما يذكره عن وجود موجتين من الروائيين: من عرفوا من خلال جيل 1968، وأولئك اللاحقون لفترة الستينيات. وأخيراً يراهن على النجاح المنتظر للروائيين التالية أسمائهم: ماريانو أنتولين راتو، وخوان بيدرو أباريثيو، وفيلكس دي آثوا، وخوان كروث رويث، ولويس ماتيوديث، وخوان أنطونيو غابريل إي غالان، وخوسيه ماري غيلبيثو، وراؤل غيرا غاريدو، ورامون إرناندث، ومانيويل لونا غاريس، وخوان مدريد، وخاير مارياس، وخورخي مارتينيث ريرتي، ومارينا مايورال، وإدواردو منوثا، وخوسيه ماري ميرينو، وخوان خوسيه مياس، ولوردس أورتيث، وألبارو بومبو، وسوليداد بويرتولاس، وخوسيه ماري باث دي سوتو، ومانيويل باتكث مونتالبان. أما "ملف" مجلة الأوروغوايو فيقدم استطلاعاً لرأى الروائيين المعنيين بالقضية حيث تم سؤالهم عن مدى إحساسهم بأنهم يشكلون جزءاً من جيل 68، وإلى أي تراث أدبي ينتمون وعن نظريتهم في الرواية. وقد أفاد معظمهم بأنهم لا يشعرون بالانتماء لجيل 68 وإن كانوا لا ينكرون وجود بعض النقاط المشتركة التي تعود إلى عامل التزامن، أما فيما يتعلق بالتراث الأدبي الذي تأثروا به فقد أشار معظمهم إلى الأدب الانجليزي بالإضافة إلى العديد من الأسماء اللامعة من أعلام الرواية المعاصرة. وإذا ما تناولنا ما جاء في "مجلة الغرب"⁽⁷⁾ نلاحظ أنها لا تقدم دراسة لفن الرواية المعاصرة في إسبانيا ولكنها كما جاء في المقدمة تصب اهتمامها على تقريب القراء من الكتاب وكتاباتهم. ومن ثم، فإن هذا العدد المتخصص يقوم في أساسه على مقتطفات من أعمالهم تسبقها عدة سطور يشرح فيها كل كاتب على حدة التراث الأدبي الذي ينتمي إليه ويتناول بالإيضاح المكان الذي يشغله داخل مشهد الرواية الإسبانية. غير أن كل ذلك تصدره دراسة قام بها كونستانتينو بيرتولو تحت عنوان "مدخل إلى فن الرواية الإسبانية المعاصرة"⁽⁸⁾، يتحدث فيها عن حضور متزامن لأربع مجموعات من

الكتاب: كتاب فترة ما بعد الحرب الأهلية ومن بينهم ثيلا، وديليس، وجيل الواقعية والكتاب الرافضين للواقعية ثم الكتاب الجدد ويذكر منهم بصفة خاصة: خيسوس فييرو، وأليخاندر غاندرا، وإغناسيو مارتينيث يثون، وخايمير غارثيا سانشيث، وسوليداد بويرتولاس، وخوليو ياماثارس، وأنطونيو مونيوث مولينا، ثم يضيف إليهم أسماء لكتاب أحدث: خوستو نابارو، ومرثيدس سورياتو؛ أو آخرين أقدم: إدواردو مندوثا، وخوان خوسيه مياس، وخايمير توميسو.

ويرى هذا الناقد أن التباين بين المؤلفين الجدد من شأنه أن يصعب من عملية تصنيفهم في أجيال، كما أنه يمايز بين ثلاث فترات مختلفة ابتداء من عام 1936: الرواية الواقعية، والرواية الرافضة للواقعية، والرواية الحالية أو السرد الجديد؛ ويحدد أعمال خوان بينيت كأكثر الأعمال تميزاً لتيار الرفض وذلك بداية من نشر رواية تأمل عام 1969، وإن كان يذكر كذلك رواية زمن الصمت لمارتين سانتوس؛ ولكنه يرى أن أعمال خوان بينيت تتفوق عليها في تميز هذا التيار فهو يرى أن رفض بينيت أو اختلافه لم يكن عن الواقعية الجديدة لفترة ما بعد الحرب، وإنما عن كل تراث الواقعية في الأدب الإسباني. إذ لا يهدف إلى تعريف القارئ بنفسه أو بصورته الذاتية وسط العالم الذي يعيش فيه وإنما يقدم له، أدبياً وجمالياً، رؤيته عن الكينونة وعن الإحساس بالذات في العالم. وقد اختارت "مجلة الغرب" تسعة وعشرين كاتباً ليمثلوا الرواية المعاصرة: ماريانو أنتولين راتو، وفيليكس دي أثوا وإن كانت لا تقدم له أى نص، ورفائيل شيريس، وخوليو ياماثارس -الذى لا تورد له أى نص كذلك-، ولويس ماتيوي ديث، وأدواردو مندوثا، وأنطونيو مونيوث مولينا -اللذين تقدمهما بسلا نصوص لهما-، وكريستينا فرنانديث كوباس، وخيسوس فييرو، وخوسيه أنطونيو غابرييل إي غالان، وأليخاندر غاندرا، وخايمير غارثيا سانشيث، وخوسيه ماري غيلبتو، وماتويل دي لوبي، وخايمير مارياس، وإغناسيو مارتينيث بيسون، وخوسيه ماري ميرينو، وخوان خوسيه مياس، ويشتي مولينا فويش، وروسا مونتيرو، وأنطونيو بروميتيو مويبا، وخوستو نابارو، وخيسوس باردو، وألبارو بومبو، وسوليداد بويرتولاس، وفرناندو لافوينتي، وفرانثيسكو ساتوي، وخايمير توميسو، وماتويل باتثك مونتالبان. ونخلص مما سبق إلى أن الأسماء التي تكرر ظهورها في القوائم السابقة هي الأكثر تمثيلاً للمرحلة، وهي التي سنعرض لها فيما يلي لاستكمال قائمة الكتاب

الشبان مع الأخذ في الاعتبار أننا قد سبق وأن تناولنا في الصفحات السابقة بعض هذه الأسماء مثل ميريتو وفيريرو وغيلبتو ومنلوثا... إلخ، لذا فنحن نحيل القارئ إليها.

الروائيون:

ماريانو أنتولين راتو

ولد في خيخون عام 1943 وعرف عام 1973 عندما ظهر له نص صعب القراءة لكسره الخط الزمني والسياق السردي نظراً إلى إسرافه في استخدام علامات الترقيم، وعنوانه 900 ألف ماخ تقريباً. تلا ذلك بعامين كتاب آخر* يحمل نفس الموصفات حصل به على جائزة مجموعة من انتقاد تدعى "التقد الجديد"، وظهر له بعد ذلك بين أماكن وسيطة: وهام (1978) على نفس هذا الخط في حين بدأ مع رواية عالم عنكبوت (1981) حركة تطور عززها بحقول الضمير الموحدة (1988) والبحر المنفى في نفس العام.

لكن ما الغاية التي ترمي إليها أعماله؟ وفي أي اتجاه تطور الكاتب؟ هذا ما يوضحه في معرض حديثه عن نظرية الرواية عنده⁽⁹⁾: مر بي زمن كان هدفي فيه أن أُلهم الحاضر وأقدمه بعد ذلك مجرداً بين يدي القارئ بغية أن يبدأ مغامرة فكرية تحمله بعيداً حتى آخر حدود الذكاء وما يمكن قراءته، معتقداً -شأنني في ذلك شأن بودلير- أن الجمال يكمن في كل ما هو غريب. أما الآن، فبان أكثر ما يهمني هو أن أغلف هذا الحاضر بحكمة الرواية الكلاسيكية، ليس بحثاً عن المزيد من الواقعية -فأنا لم أنفصل قط عن الواقعية- وإنما لأن ذلك يكون أعمق أثراً. إن الأدب تشكيل يتم بناؤه عمداً حتى يقدم تأثيرات معينة: خلق أجواء وبعث أحاسيس وإشغال عواطف، أما إذا تحدثنا عن الواقعية فأعترف بأنني لم أشعر مطلقاً بحاجة إلى أن أعبر عن شيء يجول بداخلي وإنما أحتاج دائماً إلى أن أقص حدثاً خارجياً أحاول إظهاره على طريقة "هكذا تحدث الأشياء" وليس على طريقة "هذه هي رؤيتي للعالم"، ومع مرور الزمن تنوعت اهتماماتي واختلفت نتيجة لذلك أسلوبى الذى عادة ما يتبع الموضوع الذى أقوم بمعالجته. ومن ثم رحلت انتقل تدريجياً من التعبير عن عوالم تحيط بها شبك "سيرنطيقية" وشوارع "هرتزبة"

ومجالات مغناطيسية إلى تناول عوالم تسكنها كائنات إنسانية ذات قيم سامية، وبصفة خاصة بعد روايتي الأخيرة: البحر المتقي. كل ذلك انطلاقاً من حاضر يبدو دائماً محتل التوازن وفي حالة تغير وهو ما يتجلى في الكتابة من خلال المضارع التاريخي، فضلاً عن خلق لغة تتسم بالمعاصرة على أن تظل صحيحة من الناحية الأدبية، وهذا ما تركز عليه محاولاتي السردية في الوقت الراهن.

وتتضح المميزات التالية من خلال قراءة إنتاجه: تدور أعماله حول حاضرنا بكل ما فيه من بواعث وأحداث يومية، فكتابات موجهة إلى بعث العواطف حيثما يسود اللامنتقي. والعالم الذي يقدمه هو عالم الأشياء الخارجية (هكذا تحدث الأشياء)، أما تطور الكاتب فقد حدث في اتجاه سرد سهل الفهم دون التحلي عن تقديم الحاضر الفارغ والفقر والغامض الذي يقدم أشد الأنماط تدنياً في مجتمعنا؛ كما أن هنالك أيضاً اتجاهها في الأسلوب إلى تقديم لغة الفئات التي يقدمها في روايته. وأما السبق الذي نشره "مجلة الغرب" لأول مرة فهو المسودة الأولى لجزء من الفصل الرابع من رواية أيام غريبة التي لا تزال في طور التأليف ويتمثل فيها ما سبق وأن ذكرنا. مجموعة من الشبان منغمسة في الخمر والمخدرات من خلال جولة لهم بين الحانات التي يترددون عليها وسط إحباطهم النابع من أن وراء هذه التجربة لا يوجد سوى الفراغ، وهم يحملون بذلك إلى القارئ شعور معاشة تجربة لقطاع ما من شباب عصرنا.

فيلكس دي آثوا

بدأ مشواره الأدبي كشاعر، وهو أحد الشعراء التسعة الذين وقع عليهم اختيار خوسيه ماريلا كاستيليت ليعتبرهم من جيل "الأحداث". ولد في برشلونة عام 1944 ونشر أولى رواياته، دروس خينا، عام 1972، لكنه لم يعرف إلا في عام 1978، عندما نشر رواية الدروس الملقاة، وتوالت أعماله بعد ذلك: الدرس الأخير (1981) ومنصورة (1987) ويوميات رجل مهين (1987) أيضاً.

يبدو تأثير بداياته الشعرية في نصوصه السردية الأولى الشديدة الإحكام والتي تحمل طابع الأدب الرومنطقي الألماني الذي يعتبر الكاتب على دراية جيدة به. تطورت كتابته بعد ذلك نحو نصوص أكثر بساطة وفهما معتمداً على السخرية حيث إنه يستغل التناهي الذي يترتب عليها ليووجه نقده إلى الجو العجوازي الذي يحيط به.

والراوي في أعماله دائم الاستمرار، ولا يتخلى البتة عن دوره في تقديم العالم الذي يتناوله، بل ويتجاوز ذلك إلى تفسيره والتفاعل معه. ابتداء من روايته الأولى التي يشير عنوانها إلى ذلك الأدب الرومنطقي الذي: كما سبق وأن أشرنا، يعشقه الكاتب - سنوات تكوين نوفاليس -، فإن أعمال آثوا تكشف عن وجود تلاعب بين الواقعية والرمز الذي يتناوله بعناصر زخرفية وأسطورية متعمدة بهدف الغوص في أعماق شخصياته حتى يصل إلى "الأنا الأخرى" وتحت تأثير واضح من فرويد. وتبرز كإحدى مميزات الكتابة عند آثوا الدقة وتحديد الدلالة اللتين يتسم بهما أسلوبه وهما من موروثات المرحلة التي كان يقترض فيها الشعر. وأخيرا نرى أن من الممكن أن نلاحظ تطور آثوا نحو أسلوب سردي أكثر بساطة في آخر عمليته.

استفزاز وعدمية

لا نجد عن تصنيف رواية فليكس دي آثوا، حكاية غبي يرويها بنفسه، أو مضمون السعادة، داخل نطاق المذكرات والسيرة الذاتية. ويساعدنا العنوان على تحليل الرواية، إذ يعتبر مدخلنا إلى ذلك، فهو ببساطة يخبرنا أن الموضوع "حكاية غبي يرويها بنفسه"، وبالطبع نعرف أيضا من خلاله أن الرواية تأتي على لسان ضمير المتكلم فتكون، بالتالي، أقرب إلى السيرة الذاتية؛ أما مسألة أن يكون البطل "غبيا" فتشير في القارئ فكرة أن الرواية لا بد وأن تكون ساخرة، يتعد فيها الراوية عن محتوى الموضوع. أما الجزء الثاني من العنوان، أو "مضمون السعادة"، فهو يعني مواصلة التأمل حتى لو كان ذلك مصبوغا بالسخرية والهجاء. تقدم لنا الرواية من خلال مشاهد تبدأ من طفولة البطل لتعرض لنا تطور شخصيته نحو الانحلال واستفزاز المحيط الذي يعيش فيه. إن الصفحة الأولى التي نالها من والده، والتي يطلق عليها عبارة "المحرك الأول"، تدفعه إلى أن يقرر وهو في الخامسة من عمره أن يكون أفضل المتظاهرين بالسعادة وأن يسعى إلى الكشف عن مضمونها. ومشوار طفولته هو ذلك الخاص بالطفل الشقي متضمنا نقدا لاذعا للمجتمع الذي يعيش فيه. نجده بعد ذلك يتوقف ليقدم لنا تجربته في الجنديّة متهزا الفرصة للتعلم في مضمون السعادة التي يبحث عنها. ويشهد القارئ من خلال التجربة الوجودية للبطل عملية اكتشاف الفراغ الذي تنطوي عليه السعادة، أما اللغة

فإنها، مع تطور فصول الحكاية، تكتسى الصبغة الشعرية وتكتشف التحليل الذاتى: الآن ومن خلال نصف موتى أسرج لقطات من المأساة... عالم من الأجزاء المتشظية تصعب إعادة تركيبها وهى متاثرة هنا وهناك بلا نظام على مسرح ذاكرتى المتهاالك. إنها رؤية غبى. وكفى لازلت أحيأ فى هذه الغرفة المقفرة أمام ورقة تظهر عليها رموز ذات لون أسود تشبه الديدان(ص123).

وتنتهى الرواية إلى أنه لا يخرج أمام مصير الإنسان سوى الانتباه والاستراحة حبال كل كشف صغير يفتح أمام خطواتنا(ص124)، كما أنه يعيد هنا بعث مبدأ (اغتنم فرصة اليوم) أو CARPE DIEM عند هوراس؛ وتشابه قصة "الغبي" مع "الغريب" لألبير كامى من حيث هذه الفكرة وغيرها وكذا من حيث الشروح التى تقدمها لأساطير سيسيفوس وبروميثيوس، وذلك من خلال كتابه مستفزة وانطلاقاً من عدمية بلغت ذروتها وراحت تنتقد وضع العالم الحالى من خلال أصعب أزماته. أما رواية يوميات رجل مهين فلا تخرج عن خط السيرة الذاتية التى لا تفتأ تبهر فى أغوار "الأنا الأخرى": إمعنوا النظر إلى وسرّون أن نظرتى زائغة، فكل ما أملك هو دائماً لشخص آخر، ويلتزم فى هذه الرواية نفس التباعد الساخر والشديد النقدية ليظهر مدى تدنى العالم الذى يعيش فيه.

يتضمن الكتاب يوميات غير مألوفة لا تتجاوز مدتها بضعة شهور لشخص بلغ مرحلة الكهولة، فعمره يناهز السابعة والأربعين وهو يقرر أن يحيا حياة عادية وخيالية ليكتشف وهم وفراغ كل منهما.

وقد تحور الأسلوب فى هذا النص من عناصر الصنعة ليزيد من الجرعة الفكاهية المميزة له بشدة إلى حد الاقتراب من التشويه وذلك كسلاح يحمل به القارئ إلى حضور عرض تدمير المقدسات الخادعة للحضارة الغربية.

أندرس برلانغا

بدأ أندرس برلانغا مسيرته الأدبية برواية بارود مبتل عام 1972. وكقشتالي لمولد والطابع، تصطبغ كتابته الروائية بتلك الكثافة والجزالة التى يتميز بها كاتب من أبناء الهضبة. وقد جاءت روايته الأولى، التى لاقت ترحيب النقاد، لتدرج تحت تيار رواية

يقصد بذلك إلى إقليم قشتالة الذى يحتل جغرافياً وسط إسبانيا أو ما يطلق عليه الإسبان "الهضبة القشتالية".

الشهادة التاريخية وإن كانت محوطة بهالة شعرية ورمزية تسمو بحقائق واقع زمن محدد إلى عالم مغاير ذي تفسير كوني.

وقد خلف عمل الكاتب في الصحافة أثرا في أسلوبه الذي يمتاز بالجزالة والتحديد وسهولة الفهم، وهو أسلوب شديد القرب إلى النفس والتواصل مع القارئ. أما في روايته الثانية، غاثابيرا^(١)، فإن الصحفي قد خطا خطوة ثابتة إلى الأمام على طريق الكتابة. وقد رأى النقاد في هذه الرواية عملا عرف كيف يتمكن من السيطرة على اللغة والعادات وردود الأفعال الأساسية لمجموعة من الناس هم سكان قرية صغيرة، قرية مونتشيل، على حدود إقليم أراغون الإسباني. وقد وجد بعض النقاد والكتاب في هذه الرواية ملخصا للتاريخ الحديث لإسبانيا، وذلك في الفترة من "أحد التسبيع" عام 1949، الذي تبدأ به الرواية، حتى احتفالات عام 1981 التي تختتم بها، كما أن من قرأ هذا العمل انطلاقا من عمله الصحفي، وجد في بطلته، مارة أغودو، انعكاسا لأحداث واقعية مثيرة تعرض لها الكاتب، وذلك من خلال الالتزام بواقعية الحدث وبذلك النبض الإنساني الذي يصوغ وصف الأحداث، وهي الخاصية التي تدفع بمن لهم معرفة بالكاتب إلى أن يعتقدوا أنها سيرته الذاتية وإن كان يكسوها بلغة خيالية حسبما تقتضي الرواية.

في الأقصوصة الخامسة التي تختتم الرواية، ومتوسلا خدعة جديدة من خدع عالمه الخيالي، يؤكد: إنها من وحي وتخطيط الكاتب نفسه. كما نقرأ ما يلي: بحثت غابرييلا بحماس عن سطر آخر من مفكرتها وأسرت إليك باكتشافها الثاني: ستجعلك تولد من جديد لكي تفعل ما يعين لك كإنسان، فهناك يوجد اسمك المستعار الذي سيفتك بعد ذلك كثيرا على مدى سنوات طويلة: ذلك الأندرس برلانغا الزجراجي الدائري، إنه اسم غاثابيري أيضا هرب بدون شك من "دون كيخوته" كما كانت غابرييلا مستقسم لك وهي مقتعة تماما.

لا شك أن في تلك إشارة ظاهرة ودليل دامغ على تعريف الشخصية بأنها الكاتب نفسه وهو ما يبدو من أول صفحة وإن كان لا يتأكد إلا في هذه الفقرة.

تقدم لنا الرواية مجموعة من التقنيات والخصائص المميزة للرواية المعاصرة التي بحثت في التعبير الشكلي عن الوسيلة التي تمكنها من تصوير عالم المدلولات. لا يقسم

(١) هي لغة الغاثابيرا لغة المزارعين في مقاطعة شقوية.

الكتاب إلى فصول وإنما إلى "أقاصيص" كما لو كان ذلك أقل درجة من درجات المعالجة اللغوية على ما يبدو؛ وبالفعل فإن في هذه الأقاصيص يكثر استخدام الحوار الفردي الذي يلفت النظر إلى سطحية المستوى السردى الذى يأتى مباشرة وإن قدم العمق السيكولوجى بكفاءة عالية. من ناحية أخرى، نجد أن التنويع اللغوى هو من أبرز المميزات الأساسية، حيث يكثر استخدام اللغة العامية ولغة الحديث الخاصة بقريّة مونتشييل، والتي تبلور في اتساع وغنى العالم الذى تقدمه؛ وفي نفس الوقت، فإن تطعيم العمل بأنساق أخرى للخطاب السردى، ومن ذلك الحديث الرسمى الذى جاء على لسان حاكم المقاطعة أو ذلك الحديث الدينى أو الوعظى الخاص بتلك الفترة، كل ذلك يأتى بقتصد التناهي عن الواقع ونقده.

وتتضمن الرواية بعض الأيديولوجيات التي تعطى انطبعا عن موضوعية وحدث ما يقص. وفي جميع الأحوال، فإن عنصر النقد هو الذى يحتل الصدارة ويجتذب القارئ، غير أن هذا الجذب يستوجب التساؤل حول اللغة والتركيز على الكتابة والواقع الذى تشير إليه.

والظاهرة الأخرى التي تجدر الإشارة إليها هي تفرد الرواية. فهو ضمير مخاطب تام التناغم مع البطلة، فعلى الرغم من أنه يحاورها، إلا أن منظوره هو ضمير سارة بحيث لا تعبر المسافة الظاهرة بين طرفي الحوار -الرواية/البطل- إلا خيالا يضيف إلى العمل موضوعية ظاهرية أو هي وسيلة تخفى يتبعها الكاتب ليستر وراء ما يرويه حتى لا يقدم أحكاما أخلاقية بطريقة مباشرة. ونفس ضمير المخاطب هذا هو الذى يقوم في الأقاصيص بدور الرواية المعتاد في الرواية السيكولوجية، بمعنى أنه يقدم ويفسر ذكريات وحالات نفسية يصعب وضعها دون هذه الوساطة، نظرا لنوعية شخصية البطلة.

وفي النهاية، فإننا نشير إلى استمرار استخدام التلميح كخاصية روائية وصفة للقصة الدائرية في هذه الرواية وهي الخاصية التي ترى فيرجينيا وولف أن الرواية كشكل أدبي لا بد وأن تعود إليها مثلما فعلت في هذه الرواية.

أصدر أندرس برلانغا عام 1987 مجموعة قصصية تحمل عنوان من الحياة الدنيا وتضم الكثير من سماته الروائية.

لويس ماتيوي ديث

ولد في بيالينو (ليون) عام 1942. وحصل على الجائزة الوطنية للأدب لعام 1986

عن ثانية رواياته نبع العمر. وهو ينتمى إلى "جماعة في ليون" وتضم خوان بيدرو أباريشو وخوسيه ماريا ميرينو، وهما من ممثلى الرواية الشابة في إسبانيا الذين يشتركون - كما يرى لويس ماتيو نفسه - في تيمة الذكرى والتمسك بالأرض والحساسية التى تختلف عن حساسية روائى الجنوب.

عرف عام 1973 بمجموعته القصصية، "مذكرة الأعشاب"، التى وصلت إلى التصنيفات النهائية لجائزة "روايات وقصص" لعام 1972. وقد تضمن هذا الكتاب مجموعة من المميزات التى استمر الكاتب فى الحفاظ عليها فى أعماله التالية: البساطة ودقة النثر الذى يخلو من نبرة غنائية والرواية المتباعدة والساخرة من الحياة، وهو ما يتيح له نقد العادات والبيئات الاجتماعية والرسم التعبيرى للشخص والمواقف والإحساس بالطبيعة ووضوح الأسلوب والإدراك الفطرى للحقيقة.

وقبل أن يعرف كروائى، كان قد أسس فى ليون جمعية شعرية مع بعض أصدقائه أسماها "كلارابويا" (أو "طاقة نور").

وبعد "مذكرة الأعشاب" نشر قصتين قصيرتين "حكاية القرنفل والشوك" (1977)، و"قصة وهم" (1981)، وهو كتاب فى أدب الرحلات، فضلا عن رواية طويلة، محطات المحافظات (1982). وفيها تكفى بلدة صغيرة فى الخمسينيات لأن يتحدث لويس ماتيو ديث عما يتعرض له الإنسان على مختلف الأصعدة ولأن يقدم رؤيته الخاصة مستخدما الرمز أو الاستعارة للذات الإنسانية عندما تتجلى فى واقع يمنع تطور حيويتها وأحلامها، ومن خلال كل ذلك تأتى السخرية، من اختناق الروح واضمحلال الحياة فى القرية الإسبانية.

أما عن تلك الشخصيات الشديدة التميز والتنوع التى تظهر عبر صفحات الكتاب، فقد استوحاها الكاتب على حد تعبيره: من عناصر البيئة التى تمتلئ بها حديقة البلدة وبعد تأمل ماكر وفكاهى من خلال نظرية شعرية ومتعمقة فى نفس الوقت. وجميعها شخصيات لا تخلص من الإسهاب وإن لم تنفصل عن الواقع. وهى تعتمد بشكل أو بآخر على بنية: كيف أرى العالم أو ما كنت أفضل أن أكون. هناك نوع من اللعب بالمرآيا الشخصية وبين شخصى، كما أن خيالها الجامح وانفصالها عن الواقع يقودانها إلى الجنون الذى لا يخلو بدوره من البراءة والحكمة⁽¹⁰⁾. جاءت روايته الثانية، نبع العمر، لتشد من أزره فى مسيرته كقصاص؛ وعلى الرغم من أنها تلبو فى ظاهرها رواية مغامرات، إلا أنها تعمل فى جوهرها على

استعادة زمن ولى هو زمن فترة ما بعد الحرب تحديداً، إذ تدور أحداثها حول جماعة يتميز أفرادها بالغربة ويعيشون في إحدى مدن الأقاليم خلال فترة الخمسينيات، فيحاولون كسر حدة ملل الحياة في الريف بالبحث عن نبع مياهه مسحورة يبدو أن أحد رجال الكنيسة القدماء قد شرب منه. يأتي الراوية في صورة ضمير الغائب ليفتح هامشا لحوارات الشخصيات التي يتعرف القارئ من خلالها العالم الذي يتناوله الكاتب.

تنقسم الرواية إلى ثلاثة أجزاء على الطريقة التقليدية في المعالجة: العرض، "صندوق السيد خوسيه ماريا لوماخو"؛ ثم العقدة، "طريق النبع"؛ ثم النهاية، "زهرة الشتاء". وتسهم هذه البنية في تشكيل رواية ذات طابع واقعي وإن كانت تحمل في طياتها عناصر الأسطورة -الذي يتمثل في ذلك النبع الأسطوري الذي يعيد الشباب للكائنات الفانية -، كما نجد فيها أيضاً ما ذهبت إليه الرواية الحديثة من اعتبار الخطاب كعنصر أساسي للقصة. ولا ننسى أن نشير إلى ما يتميز به الحوار وتدخلات الراوية من مستوى عال من الفن الذي يضيف على السرد، في نفس الوقت، الكثير من الغموض والرصانة.

تحدث لويس ماتييو في العديد من المناسبات عن فنه السردى. نجده في هذا الصدد يميل في تحديد انتماءاته الأدبية إلى كل ما هو إسباني، وبالتحديد أكثر، إلى ثربانتس ضمن ذلك الاتجاه الخيالي -على أفضل تعبير- النابع من ثربانتس ومن تعدد الحقائق ومن عالم دون كيخوته ومن التناقض بين الواقع والخيال، ومن الرواية كمغامرة حياتية تحمل استعارة والحلم والأسطورة ويعبر عنها الرمز الذي يكشف الخبايا ويمنحها مدلولات أخرى، وهو الخط الذي يشكل فيه باي إنكلان نقطة تحول نحو أسلوبية التشويه وذلك بعد إجتهدات تحسب له⁽¹¹⁾.

وإلى جانب هذا الارتباط بالتراث الإسباني، نجده يعرب عن إعجابه الشديد بالتراث الذي يتداوله سكان منطقة شمال غرب مدينة ليون حيث عاش سنوات طفولته.

في نفس السنة التي نشر فيها نبع العمر صدرت له أيضاً الحلم والجرح وهي لا تختلف كثيراً عن بقية رواياته، وكذا الحال مع كتاب "جمرات أغسطس" الذي صدر بعد ذلك بعامين، أي عام 1989. و"جمرات أغسطس" مجلد يضم ثلاث عشرة قصة تحمل كل منها تاريخاً مختلفاً، وكان معظمها قد نشر قبل ذلك في مجموعة "مفكرة الأعشاب"، وإن كان بعضها يحمل تاريخاً حديثاً.

تؤكد هذه المجموعة ما يقال عن كتابات لويس ماتييو دييث: الأسلوب الكلاسيكي

للكتاب واهتمامه بالصراعات الفردية والأزلية التي يخوضها الإنسان، ومن ذلك تناوله لموضوعات دائمة الحضور في الأدب: الحب والموت والأحلام ومرور الزمن والذكرى.

أما من حيث الأماكن، فما زالت هي تلك التي تحمل الطابع الريفي أو مدن الأقاليم، كما لو كان الاقتراب من الطبيعة ومن عالم مدن الأقاليم المحدود يمثل الجو المثالي الذي تزهو فيه الكنوز الإنسانية للبشر الذين يعبر عنهم بفكاهة وسخرية، وإن كانوا يقتربون من القارئ بصفة خاصة ويحتلون مكانة في نفسه.

ومسرح أحداث الساعات الكاملة هو نفس ذلك المكان الروائي الذي دارت فيه الروايات السابقة: مدينة إقليمية صغيرة أو ريف منطقة ليمون. من ناحية أخرى، نجد الكاتب يستخدم عنصر الرمز في هذه الرواية التي تأتي في ظاهرها كرواية مغامرات. والرمز المستخدم هنا يبدو في الرحلة التي يقوم بها مجموعة من رجال الدين الذين يخرجون لتناول وجبة خفيفة في قرية قرية يغون الإقامة فيها مستخدمين سيارة قديمة ليصب فيها فحوى اللغز، من خلال الحبكة وحوار الشخصيات، والعديد من المظاهر الهامة للحياة وكلها تشترك في إضفاء عنصر الإبهام.

يزداد عمق الحكاية - ذات الظاهر الواقعي التقليدي - باستخدام الكاتب للعبة المرايا في حوار الشخصوص وفي كثرة المصادفات في حبكة تبدو في البداية شائعة - أمسية شاي - لا تلبث أن تتحول إلى شيء مذهل لا يكاد يقترب من الواقع لولا جرعة التجديد التي تصب فيها الصراعات الأزلية التي تعانيها الحياة الإنسانية.

يلوح تأثير ثربانتس في هذا العمل من خلال طريقته في تغذية القصة بعدد كبير من الحكايات المروية على ألسنة الشخصيات وتعمق التناقض بين الحقيقة والخيال. ومن ناحية أخرى، تعكس نفس هذه التقنية ما صرح به الكاتب من شغفه بالتراث الشفاهي الشعبي بإقليم ليمون.

وينتمي جميع الشخصوص تقريبا إلى العالم الكنسي، لذا فهو عالم تقليدي يخضع للمراجعة ويناسب تقنية الاستدعاء إذ يكشف - في أعمال الذاكرة - عن أشد تناقضات هذه الواقعية الظاهرية إنجاءا. كما أنه يعالج بكفاءة ما يشغل حياة رجال الكنيسة: الحاج، شخصية غير نمطية بحق، تجمع بين الصعلكة والتبجح؛ بين الحكمة والاستهانة بالمقدسات؛ وهي التي تقوم بدور المحرض على مدار تلك القصص التي تعزز تدريجيا شعور الشخصوص والقارئ نفسه بالقلق.

إن العبارات الموجزة حول الموت، وحول الحياة كحقيقة هشة ومبهمة، وحول الموضع الدقيق للحقيقة أو الكذب في القصص المسرودة وحول الحرية التي تتحقق في الأحلام (يوم بلا حلم هو يوم ضائع ، ص147) هي في حقيقتها تساؤلات تقود القراءة نحو الهدف الذي تنغله القصة: ليس أمام الإنسان أو المسافرين على مدى هذه الرحلة الطويلة المليئة بالمصادفات والمفاجآت إلا مواصلة الرحلة نفسها وبهذه السيارة المتهاكة كما لو لم يكن لدينا ملجأ آخر (ص 174) وهو ما تؤكد النار الأخيرة في الدير وكذا عنوان العمل.

إن الأسلوب الكلاسيكي، الذي لا يحول دون التصوير التعبيري للشخصيات، وروح الدعابة اللصيقة دائما برؤية شعرية، وكذا الاستحضار الدائم التواصل مع القضايا المعاصرة، هي سمات نص ماتيو ديث، كاتب معاصر يغلف بحساسية جديدة الإبهام والتعدد الدلالي اللذين طالبا وسما الأدب.

خوليو ياماثارس

حققت رواية المطر الأصفر أعلى معدلات القراءة على مدى عامي 1988 و1989. حكاية شعرية لا تتعدى الـ 143 صفحة عمادها المونولوج الداخلي لآخر مواطن قرية صغيرة في جبال البرانس بناحية مقاطعة "وشقة"، وهي ثمانية روايات الكاتب الذي سبق أن نشر ديواني شعر: "بطء الثيران" 1979 و"ذكرى الجليد" 1982. ويعكس عنوانا هذين الكتاين ملمحين مزدهرين في سرد ياماثارس: "البطء" كعنصر للفعل التدميري لمرور الزمن و"الذكرى" كخاصية أساسية يرفع عليها دعائم غوالمه الخيالية.

والكاتب أحد شباب هذا الجيل. ولد في عام 1955، في بيغاميان (ليون)، قرية صغيرة اختفت تحت مياه خزان. قضى طفولته بين تكوين كلاسيكي باعتباره ابنا لمعلم وطالبا في المدرسة الداخلية لرهبان النرادو، وبين شغفه منذ نعومة أظفاره بروايات الغرب الأمريكي. يهتم هذا الكاتب الشاب بالإنسان الفرد من حيث إنه كائن مستضعف ومهدد على الرغم مما يحوطه من قيم، تلك القيم التي تتعدى حدود المادة وتظهر مع عملية التقدم المستمر لعلل الوجود الإنساني حتى وإن تداعت فيما بعد في عالم الأشباح والنسيان.

صدرت أولى رواياته، قعر الذئاب، عام 1985 وفيها ينسج عالما من الخيال

يتنظم ذكريات طفولته المستمدة مما كان يرويه الكبار عن حياة الجنود المهزومين في الحرب الأهلية والفارين في جبال ليون. ويتحلى ميل ياماثارس إلى "الرواية القصيدة"، وقد يرجع ذلك إلى رؤيته للكتابة على اعتبار أنها موقف تجاه الحياة وطريق للمعرفة والخلاص حتى يمكن تحمل مرور الزمن .

ثبتت رواية المطر الأصفر خطأ خوليو ياماثارس -الذى أشار أغلب النقاد إلى تأثيره بخوان بينيت في بدايته -على طريق الجودة الشعرية في أسلوبه فتتمثل أعماله إطلالة على المشهد البشرى الذى الذى مآله القناء. وتحملنا الرواية، من ناحية أخرى، إلى عالم الكاتب المكسيكي خوان رولفو الشبحى الذى تسقط فيه كل تخوم بين الأحياء والموتى، من خلال المونولوج الداخلى النفسى للبطل الذى يروى قهاوى قرية، والذي يرمز لها العنوان، الذى هو استعارة متعددة المعانى عن الزمن والذاكرة الإنسانية والموت والألم وغموض الوجود: الزمن مطر صبور وأصفر يطفىء أغصان النيران تأججا شيئا فشيئا (ص51). ينفعنى الآن بعد كل هذه السنين عندما يخترق الألم رثى كمطر مر وأصفر، كى أستمع بلا خوف إلى البومة التى تعلن موتى وسط الصمت، وبين خرائب هذه القرية التى لن تلبث أن تموت معى أيضا (ص74) والآن، بعد أن أحاط الموت بباب هذا المخدع وراح الهواء يصبغ عينى شيئا فشيئا باللون الأصفر (ص92) لم أخف قط [من الموت] حتى عندما كنت طفلا ولا حتى ليلة أن كشف لى المطر الأصفر عن سره (ص139).

أما إذا أردنا أن نتحدث عن كتابته، فلنعرض، ولو بإيجاز، للأثر الذى خلفته فيه قراءته لبروست. إذ إن معالجته للزمان والمكان تحمل طابعا بروسيا؛ وحتى فى المونولوج الداخلى للبطل نلاحظ إشارات ظاهرة للدور الذكرى كعنصر أساسى للوجود:

عندما اكتشفته، شعرت بنفس الإثارة التى أحسها الآن. ها قد عادت من جديد لتهزنى: تلك الحشونة الحادة للخصوص القديم اليباس الذى يخترق الجلد ويجرى مجرى الدم ويجرح الذكرى حرقا. أحيانا، يعتقد الإنسان أنه نسي كل شيء وأن صدا السنين وغبارها قد دمرنا تماما ما كنا نعتقد ذات يوم أنه قد فنى، ولكن يكفى صوت واحد أو دفقة رائحة أو لمسة فجائية وغير منتظرة لكى ينحدر ميل الزمن بلا هوادة فوق رؤوسنا وتضاء الذاكرة بلمعان وفورة البرق (ص30).

تجدر الإشارة إلى خاصية أخرى فى كتابته، وهى إيقاع نشره المشير للإعجاب، إذ

تتهادى على مدى صفحات الرواية سلاسل من الأبيات ذات الأحد عشر مقطعاً في حرية جيئة وذهاباً عبر العشرين مشهداً التي تضمها الرواية والتي كتب كل منها على طريقة المقاطع الشعرية.

ولعل المدلول الأخير لرواية المطر الأصفر يتمحور في شخصية البطل الذى يواجه ذاته على انفراد بعد موته.

ذكر ياماثارس، في جريدة الباييس ["كتب"، يونيو 1989] أن هناك نوعين من الكتاب: نوع يكتب لتمضية وقته، بمعنى أن يصبح مشهوراً ويربح المال، ونوع يكتب ليمضى فى الحياة ويحتمل مرور الزمن. وأنا أكتب لأمضى فى الحياة، إذ إنك لا تحقق سوى خداع نفسك دوماً. إلام يعزى ذلك الشعور بالمعاناة فى أمسيات الأحاد؟ يعود إلى انفراد الناس بأنفسهم عندما يكونون بمفردهم.

صدر له كتاب آخر يندرج تحت تيار أدب الرحلات: نهر النسيان عام 1990. وفيه يروى الرحلة التي قام بها الكاتب مترجلاً عبر بحرى نهر كوروينيو (ليون) وهى المنطقة التي تعتبر مسقط رأس الروائي. والكتاب مصوغ بأسلوب واقعي وإن كان ذلك لا يقف حائلاً دون انعكاس ذلك على المدلول الذي تنهض به الذكرى في قلم كاتبنا: إذ إنه يراها كإعادة بناء واستحضار لنحية بما فيها من جمال وغموض.

راؤول غيرا غاريدو

ولد راؤول غيرا غاريدو عام 1935، في مدريد حيث نشأ وترعرع ودرس الصيدلة وحصل على منحة دراسية من المجلس الأعلى للأبحاث العلمية. أقام لفترة محدودة في سان سيستيان وهناك تبلورت ميوله الأدبية. يشغل حالياً منصب رئيس الجمعية النقابية لكتاب إسبانيا. له إنتاج أدبي غزير وذلك منذ أن نشر رواية ابن كاثريس عام 1969، وتوالت أعماله بعد ذلك: لا بطل ولا شيء وصدرت (1969) أيضاً، ثم الإباحي (1972)، وآه (1973)، وهروب عقل (1973)، وفرض (1974).

وفي عام 1977 حقق انتشاراً على مستوى القراء عندما فاز بجائزة نادال عن عمله قراءة جديدة لرأس المال. ونذكر من أحدث أعماله: ريشة طاووس وطنبور من جلد كلب التي صدرت في نفس عام 1977 وكذلك لوجود لكوبنهاغن التي صدرت بعد ذلك بعامين، تليها رواية عادة الموت (1980)، ثم مكتوب على ورقة

دولار (1982)، وعام ولفرام (1985)، والبحر امرأة سيئة السمعة (1987)، وموضوع الحب اللذيذ (1990).

يعتبر راوؤل غيرا روائيا شيد عالمه الخاص الذى يظهر فيه ميوله النقدية تجاه المجتمع الذى يعيش فيه. غير أن التزامه تجاه عصره لا يقربه من تيار الواقعية الجديدة الذى ساد في عقد الخمسينيات، في حين عمد اتجاهه الأخلاقي إلى إظهار البون بين مبادئ النزعة الإنسانية التي ظهرت في الستينيات، وقت ظهور أول أعماله، وبين المادية السائدة. إلا أن ذلك لا ينفي أن ميوله النقدية تلك قد دفعته إلى أن يتناول باتجاهاته الأخلاقية العديد من الموضوعات والمشاكل التي يتعرض لها الإنسان.

نجح راوؤل غاريدو بصفة خاصة في تقديم أبطال رواياته كأنماط شديدة الواقعية يجد فيها القراء أنفسهم. كما أنه يتعد بطريقة ملحوظة عن العدمية والتشاؤم اللذين يميزان الرواية المعاصرة ويحرص على الاعتماد على الحياة نفسها في حكي قصصها التي يحتل اليومي فيها مكان الصدارة.

في معرض حديثه عن فنه الروائي، يذكر أن هاجسيه الأساسيين هما البنية ورسم الشخصوص. البنية حدس بديهي لا أستطيع شرحه، قد يكون مثل استخدام الكلمة المناسبة في الزمن المناسب وإن أمكن في المكان المناسب أيضا. كما أن ما يروى يجب أن يرقى إلى مرتبة الاستعارة، فليس من المستحب أن تظهر فقرة ساذجة في النص، فكلما أغربت واستغلق فهمها كان ذلك أفضل. أما فيما يتعلق بالشخصوص، فيجب أن نعرف أن الشخصوص يوجد عندما نحدد له طابعا خاصا به، وهذا أيضا أحد الأسرار التي لا أعرف كيف أشرحها. وإن كنت أشعر بالراحة عندما أتحدث بلسان ضمير المتكلم في زمن المضارع البسيط. والرواية قادرة على تحمل كل شيء تقريبا بما في ذلك غياب البنى، لكنها تفضل عندما لا ينهض الشخصوص فيها على أقدامهم ولا يتحول النثر إلى ممارسة أسلوبية جديدة. وموهبة السرد هبة من الله، غير أن الرواية الجديدة هي، لسوء حظ المستهزين، مائة عام من الوحدة⁽¹²⁾.

تدفعنا مطابقة ما قاله عن بويطيقاه مع كتاباته إلى القول بأنه قد نجح في خلق الشخصيات وعرف كيف يحافظ على مسيرة راحته تمثل التقنيات الروائية، خاصة فيما يتعلق منها باللغة. وقد يكون أبلغ مثال على ذلك بناء رواية قراءة جديدة لرأس المال، فهي رواية -خورس- يتمكن فيها القارئ

من خلال الأصوات المختلفة من إعادة تخيل عالم ما بعد الحرب الأهلية الإسبانية.

أما في رواية الرسالة فقد تمكن من تقديم شهادة تساعدنا على التعرف على الموقف الاجتماعي والسياسي الذي يعيشه إقليم الباسك حاليا في نفس الوقت الذي يقدم لنا آراءه التي تنطلق من منظور أخلاقي وإنساني، حول نتائج التدمير النفسي - وليس فقط الجسدي - التي يتسبب فيها الإرهاب.

إن الرواية الإيديولوجية لراوؤل غيرا غاريدو تظهر من خلال الاستعارات -عالم التخييل الروائي- وهو ما يحول الشهادة إلى كشف فني يشمل:

- شد انتباه القارئ عن طريق ما تفجره الحكاية من إثارة في القارئ.
 - خلق شخصية بطل تتناول برمزيتها مناطق دقيقة من الذات الإنسانية.
 - أسلوب روائي يتحول فيه كل عنصر فني إلى خدمة المدلول الدفين للرواية.
- وأشير بإيجاز هنا إلى نقطتين هامتين في بنية هذه الرواية: تقسيمها إلى فصول تنازلية مما يوحي بفكرة التدمير الداخلي للبطل، ثم ضمير المتكلم الذي تقدم لنا القصة من خلاله والذي يشعرنا بالقلق وباضطراب خطوات البطل باستخدام التكرار للمونولوج الداخلي.
- ونعتبر رواية الرسالة مثالا لكيفية تحول الحقيقة التاريخية -ظاهرة الإرهاب- عن طريق الاستعارة الروائية، إلى طريق معرفة للإنسان والعالم الذي يعيش فيه، معرفة لا تخلو من البعد الأخلاقي نظرا للعنصر الإنساني فيها.

بيثني مولينا فويش

ولد بيثني مولينا فويش في المنطقة الشرقية من إسبانيا وبالتحديد في مدينة "البسيط" عام 1946. ظهر على الساحة الروائية بعد أن ورد اسمه في قائمة كاستيليت بصدد جيل الكتاب "الأحدث". له اهتمامات سينمائية وتشكيلية بصرية ظهرت في أعماله الأولى كإبداعات في تجديد فن الرواية التقليدي، وهو ما تشهد به روايتا متحف الرعب الإقليمي (1970) وتمثال نصفي (1973).

والحكاية في رواية متحف الرعب الإقليمي مقسمة إلى وحدات منفصل بعضها عن بعض نوعا ما، وإن كانت أولاها وآخرها تجمعان بينها، وهذا التقسيم لا يميز هذه الرواية فقط وإنما أيضا الرواية الثانية، تمثال نصفي، إذ جزئت الحكاية مما صعب

من عملية القراءة، وهو الأمر الذى تمادى الكاتب فيه عندما ضمنها العديد من الإشارات السينمائية والأدبية التى يستغلّق فهمها على غير ذوي المعرفة بتلك المجالات. يلجأ مولينا فويش إلى التجريب فى اللغة المستخدمة بالجمع بين مختلف أنواع السرد والتفرد اللغوى. أشار أحد النقاد إلى أن رواية تمثال نصفى لها أثر مزدوج، تدمى وإبداعى، كما هي الحال عند كافكا، وهو ما يميز كذلك رواية جماعة الرياضيين التى صدرت عام 1979.

منحت جائزة "إيرالده" للرواية، فى دورتها السادسة، بالإجماع، فى شهر نوفمبر 1988، لمجلد مولينا فويش خمسة عشر يوماً سوفيتية المدرج فى قائمة أكثر الكتب مبيعا خلال تلك الفترة ويحكى فى ظاهره ما كان من أمر جماعة سرية من الشيوعيين المناهضين لحكم فرانكو فى أواخر الستينيات فى لحظة تاريخية تترامن و"مايو 1968"، غير أن العنصر التاريخى الذى يستخدمه هذا التيار من السرد الإسباني، حين يتناول موضوعات تكاد تنصب على حاضرنا مما يجعله يصنف كروايات شهادة، ما هو إلا مدخل لتقدم ما هو أعمق دلالة حيث يذوب الموضوع السياسى فى المغامرة الشخصية للأبطال الذين تستغرقهم أفكار لا تكاد ترقى إلى مرتبة الإقناع، لذا فهى ليست برواية واقعية. والصراع هو الموضوع الحقيقى للرواية وإن يكن صراعا بين الأخلاق والجمال. وأطراف الصراع كائنات خيالية يحيط بها العديد من المبهمات التى يتعرض لها الإنسان التى تكشف فى نفس الوقت عن تأزمه وكذلك عن حنينه الجارف إلى الماضى. أما فيما يتعلق بالتعبير، فهو لكاتب عرف فى بدايته كشاعر على دراية بدقة الأسلوب وبالتنوع اللغوى.

وهذه هي الرواية الخامسة فى ترتيب أعمال فويش، وتتميز بأنها مكتوبة بعناية شديدة على أنها لا تخلو من البساطة والفكاهة.

وأخيرا، وعن بويطيقاه الخاصة، يؤكد الكاتب فيما كتبه لـ "مجلة الغرب"⁽¹³⁾ أن مرحلة الصراع مع العالم المحيط انتهت عنده (1970) وأن انتماءه الأدبى بلا حدود، إذ يضم الكثير من الكتب والعديد من الوسائط الفنية الإسبانية والفرنسية والألمانية، فهو يدين بالكثير لشكسبير مثلما يدين لثرابانتس ولأصحاب النظريات الشديدة التعقيد، وكذا للسذج ذوى العبقرية الخالصة وللشعر والرواية. أعتقد أن القاعدة التى يستند إليها الكاتب هي البحث عن أسوار الوطن الخاص به داخل خضم اللغات مستظلا بلهجات جميع بقاع الدنيا.

رافائيل شيريس

يقودنا حديثنا عن الدورة السادسة لجائزة "إيرالده" للرواية إلى الحديث عن رافائيل شيريس الذي احتل المركز الثاني عن رواية ميمون التي تعتبر أول أعماله السردية بعد مسيرة طويلة قضاها بين الصحافة والنقد الأدبي.

تأثرت هذه الرواية بالصحافة من حيث الأسلوب المباشر المحدد في حين ابتعدت عن التحقيق عندما كثرت فيها الصور التي وإن كانت تمتاز بالبساطة، إلا أن الغنائية تغطي عليها. وبنية القصة أفقية. تحكي لنا عن إقامة قصيرة لمعلم لغة إسبانية في المغرب بهدف إتمام كتابة روايته هناك. ومن ثم فإن الكتاب قد يمكن تصنيفه ضمن ذلك التيار الموضوعي في السرد الإسباني والذي سلب الضوء على الواقع غير المؤلف لهذا البلد المجاور كمرجعية وحيز لمواصلة الحياة. فليس من الغريب إذا أن تنتمي الشخصيات الخيالية التي تبحث عن هذا المخرج إلى عالم غير أخلاقي يسيطر عليه الجنس والخمر والمخدرات على اعتبار أنها الملجأ من العدوانية المحيطة التي صورها لهم خواؤهم الداخلي. وإذا كان الصوت السارد هنا -ضمير المتكلم- يقترب بالرواية من جنس المذكرات أو السيرة الذاتية من ناحية، فهو، من ناحية أخرى، يعزز درامية الوحدة التي يعاني منها الإنسان المعاصر ويغلب فيها السرد على أية إحياءات بالخلاص أو بالتطهر. فالرواية تفتقد إلى الخلفية الثقافية الضرورية لتبرير البحث أو الهروب الذي تمارسه الشخصيات.

في بويطيقاه الروائية، يعارض رافائيل شيريس بشدة التيار التجريبي في الستينيات، نظرا إلى أنه كان طريقة لإنكار أن يتشارك الكاتب والقارئ في فعل يعكس مبرر وإرادة فهم العالم، وأن كليهما مرتبط بالحكاية، وهو يدعو إلى رواية ذات شمولية ووظيفة أخلاقية. ويورد أن يرى نفسه وسط جماعة من الكتاب يسعون من أجل العمل الأخلاقي، وتضم ماكس أوب وخوان مارسيه وكارمن مارتين غايي وخوان إيتورالدي.

بقي أن نشير إلى أن ضالة الإنتاج الأدبي لرافائيل شيريس لا تتيح لنا الفرصة للمطابقة بين أقواله وأعماله.

خوان خيسوس أرماس ماساريلو:

حصل أرماس ماساريلو على جائزة "بلاثا أي خانس" الدونية الخامسة

عن روايته آلهة أنفسهم. وقد ولد هذا الروائي عام 1946 في جزر الكناري. تتناول أحداث الرواية التاريخ الحديث لإسبانيا، وبالتحديد الفترة من 1968 إلى 14 ديسمبر 1988. ويرى الكثير من النقاد أن هذه الرواية تختلف تماما عن الكتابات السابقة للمؤلف. فقد جاءت كرواية شهادة على الرغم من أن مؤلفها قد عرف برواية الحروب على البساط التي حصلت هي الأخرى على جائزة "غالديوس"، وقدم فيها سخرية تشويهيّة عن مجتمع السلطة في شكل روائي يستخدم تقنيات متنوعة: وجهات النظر المختلفة لرواية غالبا ما يكون مستترا ويقوم بالسرد من داخل الشخصيات المختلفة؛ والتحرر من قيود الزمنية والمكانية؛ وتفتت بنية الحكاية ليخرقها باستمرار عبر الفصول المختلفة التي تنقسم إلى مشاهد.

على المستوى التعبيري، لا ينفصل ميل الكاتب إلى التحريب - كما سبق أن أشرنا - عن ميله الشديد إلى النقد: سلسلة من المفردات المستجدة على اللغة، فضلا عن ألفاظ من حصاد لغة الحديث في جزر الكناري التي تسم لغته السوقية، فروايته التشويهيّة تعتمد ذلك بشكل أساسي.

نشر عام 1976 حالة غيبوبة، وتتناول شخصيات شعبية وأسطورية. ولعل هذا التصنيف مبرر تراجع تجريبية الكتاب الأول لصالح سهولة التوصيل. كما صدر له عام 1978 مديم. أما خلال عقد الثمانينيات، فقد أصدر عمليه: السفن المحترقة (1982)، وشجرة الخير والشر (1985).

ومع آلهة أنفسهم تفهقر التحريب المتحرر لهذا الروائي وتفاوتت عليه كتابات الشهادة التاريخية. تنقسم الرواية إلى ثلاثة أجزاء ["حقن المريخ" و"مؤامرة الحرية" و"على صورته وهيئته"]، تستعرض تاريخ إسبانيا الحديث في حكاية أفقية تغطي أول جزئين، في حين يتناول الجزء الثالث ثلاثة أحداث: فوز الاشتراكيين في انتخابات عام 1981 ومحاولة 23 فبراير الانقلابية وإضراب 14 ديسمبر 1988. ومن الملاحظ أن الاتجاه النقدي الذي لم يغب عن أي من أعماله السابقة لا يستطيع، عندما يحاول أن يتناول جيل الشباب المتمرد والسياسي الذي يتمي إليه الكاتب، أن يتخلى عن تصوير الضمير الفاسد الذي يعيش بداخله وذلك من جراء التلوث وعدم الالتزام في الزمن الحالي، وهو ما يتضح على نحو سافر في المشهد الأخير عندما يورد شاهدا من رواية سمرون عودة نتشاييف: كان على يقين تام - راج مارثيلو روشا يقرأ - بأن

أكثر الثوريين ذكاء - الأغبياء هم الأغلبية ولكنهم لا يعنون شئاً - يبلغون معرفة كبيرة ودقيقة بقوانين المجتمع مما يتيح لهم إمكان إحراز النجاح عندما يغيرون جلدتهم، حتى ولو حدث ذلك لأسباب شديدة المعقولة، في المواجهة الاجتماعية الخاصة التي لا غنى عنها في المجتمع الديمقراطي والشعبي والسوقي (ص ص 461 - 462). ويختتم كتابه وسط حالة من الحنين: ولقد تبدلت الأشياء، ولم يبقَ أحد على حاله، فكل واحد منهم - في إشارة إلى جيله الذي ينهض ببطولة العمل والذي عرف باسم شباب 68 - كان يعمل دائماً في داخله أمنية يائسة كانت تميزهم على مرور الزمن، يحدوهم طموح جيل الآلهة الذي يتمنون إليه (ص 460) إنه جيل آلهة تسرب إليه الفساد وتخلي عن التزامه نتيجة ضغط اللحظات التاريخية وتطوير المجتمع.

خوسيه أنطونيو غابرييل إي غالان

تزامن صدور روايات غابرييل إي غالان مع دواوينه الشعرية. أصدر رواية نقطة رجوع (1972)، فسبقت بذلك ديوانيه كان ديكرات يكذب (1977) وبلد كهذا ليس بلدى (1978).

يتجه غابرييل إي غالان سواء في الشعر أو النثر إلى خلق عالم يمثل فيه المونولوج الداخلي - في حالة النثر - الأسلوب الأنسب، على اعتبار أنه الأكثر تمثيلاً مع التشكيلات الرمزية. ولد في بلاسشيا (مقاطعة ماردة بإقليم إكستريمادورا) في عام 1940. صدر له بالإضافة إلى نقطة رجوع: قفزة الموت (1981)، والذكرى الأسيرة (1981)، والأبله المستير (1986)، وعظمة تيتو (1988).

على الرغم من أننا في معرض حديثنا عن روايته الأولى قد تحدثنا عن مميزات كتابته الشعرية والنثرية، إلا أننا إذا ما ألقينا نظرة شاملة على أعماله، لاستوجب الأمر الإشارة إلى تنوع التيمات والقوالب، وهو ما يؤكد البون الشاسع بين الذكرى الأسيرة وعظمة تيتو. ومن ناحية أخرى، نراه يتناول في جميع أعماله النزاع الداخلي الذي يكمن في الوجود والذي تساعد الكتابة على الاقتراب منه، وعلى مصالحة النفس سواء من جانب القارئ أو الكاتب.

يرتبط غابرييل إي غالان بالتراث الأدبي الفرنسي وبكتاب "الجيل الضائع" وبالروائيين من أعلام التطور الروائي: كافكا وبيكيت وكورتاثر. وهو لا يملك نظرية

خاصة في الرواية، كما أنه لم يتوقف ليتأمل أسلوبه الأدبي، فيعترف بأن إنتاجه يعبر عن عالمه الخاص الذي ما إن ينقله إلى الورق يستقل بذاته ويصبح غريباً عنه.

خوان خوسيه مياس

يعتبر خوان خوسيه مياس من أصغر الروائيين الجدد الذين أثمرت مسيرتهم الأدبية القصيرة أعمالاً يعتد بها. ولد في بلنسية عام 1955، وهو لصغر سنه لا ينتمي إلى ما يسمى بجيل 1968 أو إلى ما يتميزون به من انقطاع مع الواقعية الجديدة التي تسيدت نتاج الخمسينيات، ومن تجاهل التيارات الأدبية الأخرى التي ظهرت بعد ذلك، فنحنه يصرح: لا أشعر بالراحة مع هذا النوع من التصنيفات. أولاً، لأن لجيل 68 دلالات إيجابية تناسب جميع الأذواق واعتقد أنه من الانتهازية أن نزوج بأنفسنا في صفوفه. أفضل أن يطلق عليه جيل 70 وذلك لكي نخلص الأمر عما علق به من شوائب لا تمت بصلة إلى أدبنا، وإن كانت تشوش على رؤية بعض الأحداث. ومن ناحية أخرى، نلاحظ أن مرور الزمن يزيد من حدة الاختلافات التي تجمع بين أبناء جيلي. يسعى أن أشعر بالاقتراب من بعض الكتاب الذين ينتمون إلى جيلي وإن كنت قد ارتبطت بهم بعلاقة غريبة خلال السنوات الماضية، بمعنى أن الخصائص الجيلية التي لاشك أنها موجودة يجب أن يتم تحليلها مستقبلاً، على أن الأمر قد ينتهي بالقول بأن القاسم المشترك بيننا هو اختلافنا. وأخيراً، لست على يقين من أن إحدى نقاط التقائنا هي التغلب على واقعية منتصف القرن ففي حالتنا مثلاً كانت محاولة التغلب على تجريبية العقدين التاليين أشد وعورة⁽¹⁴⁾.

إن الانفصال عن التجريبية هو نقطة الانطلاق في كتاباته كما يبدو ذلك من أول أعماله: *ثرييرو هو الظلال* (1975)، وتتميز فيها بعالم وأسلوب متفردين. جاءت رواية *رؤية الغريق* (1977) لتؤكد التوقعات التي فجرتها رواية *ثرييرو...* نذكر من أعماله أيضاً *البستان الخاوي* (1981)، و*حرف ميت* (1984)، و*فوضى اسمك* (1988)، و*ورق مبتل* (1983)، وهكذا كانت الوحدة (1990).

ونحن بصدد روائي استطاع أن يبلغ -خاصة برواية *ورق مبتل* - صوغ قصة شديدة التواصل مع القارئ، نظراً إلى سهولة لغتها التي تقدم لنا في نفس الوقت بنية محكمة الصنع من حيث عناصرها المختلفة دون أن نشعرنا بآليتها.

من حيث المحتوى، تقدم الرواية أيضا مستويات عديدة للقراءة، وهي رواية مبهمة وثرية من حيث المزج بين الإيحاءات والرموز ومن حيث مراجعتها للواقع والوجود الإنسانيين من خلال مواقف عصية تتضمنها الأحداث اليومية.

يؤكد الكاتب أنه قد دخل مجلل الأدب شغوقا بمضامينه لا بقوالبه⁽¹⁵⁾ وأنه مدين للتراث الأدبي وأدباء من أمثال فلوبيير وكافكا ودستوفسكي وهنري جيمس ورولفو. إلى هذه القائمة قد تجدر إضافة أسماء كبار كتاب القصص في الولايات المتحدة، والعديد من الدراسات العلمية أو التقنية-التي هي أيضا نتاج حاجة داخلية- التي غالبا ما تخر بالنجاحات الأدبية.

وقاده بحثه في الرواية إلى إيجاد نوع من القصص لا تشعر القارئ بتعقدها. وهو يطلق على هذه التقنية اسم "البساطة المركبة". تنتج هذه التقنية عندما تخلص القصة - على سبيل المثال - من العناصر التأملية الظاهرة فتبدي كنتيجة يدركها القارئ ولا يراها. ومن سمات عالم مياس الروائي إدراكه للواقع ولللاقات التي تربطه بالخيال، فهو يرى أن الرواية (الحلم) لا يقع عليها عبء الالتزام بمطابقة الواقع وإنما يقع ذلك على الواقع، فهو الذي يجب أن يتطابق مع الرواية (الحلم): أعتقد أن تطوري الشخصي قد تميز بمحاولة الاعتقاد في أن الواقع خارج العقل ما هو إلا منطقة تجمع لما نطلق عليه مجازا واقعا.

إن الرواية عند هذا المؤلف مجال للحرية سواء من حيث الخلق أو القراءة، حرية تنجب حريات أخرى ليست حاضرة فيما هو محسوس بقدر حضورها في التخيل والتكوين. وهو يرى، أخيرا، أن الرواية من الأشياء القليلة التي ينحزها الإنسان بلا عنف.

من ناحية أخرى، نجد أن المثالب الروائية التي ادعاهها الكاتب تظهر في رواية **ثرييرو هي الظلال**: فقد نجح في أن تكون له رؤية شخصية للعالم الخارجي يعبر عنها بشر بسيط ملئ بالإيحاءات والمدلولات الموضوعية والإنسانية. أما غموض الوجود، فقد عبر عنه مياس بطلاقة أرحب في روايته التالية **رؤية الفريق** التي يجسد فيها البطل، "بيتاميناس" [وترجمة الاسم: "فيتامينات"]، حاضر وماضى جيل بأكمله. وهي الرواية التي تتميز بتطور الأسلوب والاتجاه نحو ما هو أخلاقي.

وقد تكون رواية **البستان الخساوي** من أكثر أعمال الكاتب قتامة إذ نتناول أصل الرغبات، فيما يعد موضوعا متكررا للظهور في قصصه كمحرك

للواقع وعنصرا يجسد التصور الذى يرسمه كل فرد لوجوده الخاص.
يأتى التلاعب بين الظاهر والباطن كأحد مكونات عالمه الخاص ليملاً رواية حرف ميت
التي تثبت فيها مخاطرة اللعب بالحقيقة كمادة يصعب تشكيلها على طريقتنا.

أما رواية ورق مبتل فقد ظهرت ضمن سلسلة موجهة للشباب وهو ما أجز
الكاتب على أن يهتم باختيار قصة موضوع يستيفه جيل الشباب، على أن يعبر في
ذاته عن المدلولات الأخلاقية والجمالية التي يرغب الكاتب في توصيلها للقارئ.

نبحث رواية فوضى اسمك عن طريق لغز تطفئ عليه روح الفكاهة والقسوة -
أحياناً- وعن طريق التواطؤ الدائم مع القارئ، أن تعبر عن رؤية مياس الخاصة للعالم
وكذا نظريته في الكتابة، كل ذلك وسط غموض مطبق يؤدي إلى طرح سؤال عام
من خلال قصة مستقاة من الحياة اليومية تدور حول الوجود والقيم التي يستند إليها،
وعما يحمل الأدب من واقع خيالي ومن أحلام.

يقوم ضمير الغائب بسرد القصة مشركا القارئ في معرفة جوانب الحكمة التي يجهلها
العالم الكلي للرواية ولا يعرفها سواهما، ويكفي هذا العنصر لأن نفسير الكتاب من حيث
القيمة الأسلوبية لما يستقبله القارئ، خاصة عندما يتحول إلى تلاعب أدبي من جانب
الكاتب، غير أن مدلول ذلك التلاعب لا يعدو كونه تصعيدا لحدة مشاكل العمل الأدبية
والوجود الإنساني الذي يرمز له بالشخصيات ورغباتها وضمائرها وبالعمادين الأساسيين لها:
الحب والموت. ومن ثم فإن عنوان فوضى اسمك يحمل إشارة لمغامرة البطل (خوليو) مع
الوجوه المتغيرة للمرأتين، كما أنه يعبر في نفس الوقت عن النص الذي تخيله دون أن يكتبه
والذي يمثل في النهاية عنصر التلاعب في القصة.

استلقى خوليو على الأريكة ليتأمل من موقعه ذلك الكاتب الوهمي الجالس
أمام مكتبه وهو يؤلف قصة تحمل عنوان فوضى اسمك، وهو ما يمثل موضوعها
وحبكتها، وهي حبكة كيفية قادرة على سد الفراغ الذي أحدثه اختفاء الاسم
الآخر - فريسا - وعلى تقريب المسافة التي لا تزال تفصله عن لاورا (ص 148).

وتنتهى الرواية عندما يعود البطل وهو على يقين تام من أنه سيجد على مكتبه
رواية مكتوبة بخط اليد مكتملة التأليف وتحمل اسم فوضى اسمك. (ص 172).

إن الظاهر والباطن كموضوع مطروق ومتغير ومتفق عليه ومتكرر الظهور في
أكثر من عمل للكاتب يبدو جلياً في صفحة 125:

إننا نحيا حياة شديدة الارتباط بالظاهر، أو ما يبدو، أو ما يحدث، أو ما يبدو أنه يحدث. حضرتك مثلاً تعتقد أنك طيبى النفسى، وأنا من جهتي أعتقد أنى مريضك. كما أن سكرتيرتي تعتقد أنى رئيسها، وأنا أرى فيها سكرتيرتي، ولاروا تعتقد أنها بالنسبة لى لاروا، بينما فى الحقيقة هى تريسا ... وهكذا، فنحن نحيا بهذه الاعتقادات المقبولة عامة. ولا أقول إنه لا فائدة من تلك الاعتقادات، إذ إليها يعود الفضل فى تشييد العديد من المدن والطرق... والأمور عموماً تسير، وهى فى سبيلها هذير تحملنا على الاعتقاد فى أنها تتوالى فى الحدوث الواحدة تلو الأخرى، وأن الأولى هى سبب الثانية. غير أن ذلك ليس صحيحاً، ففي الحقيقة يمكن لمكانى ومكانك مثلاً أن يتبادلا المواقع بمتهى السهولة.

ويبدو اتجاه الكاتب الأخلاقى - وهو ما لا تخلو منه أعماله الأخرى - على صفحات اليوميات التى كتبها لاروا بعد أن تعرفت على الجانب الآخر من الأمور: فى إمكاننا فعل أى شئ، غير أن هناك أشياء غير مسموح بها. فالممنوع دائم الحضور فيما هو سفلى وتأكله فئران الجارى فى حين أن المسموح به دائم الطفو على السطح، ويأكله الوزراء. وبين المسموح والممنوع (أو بين الممنوع والمسموح) هناك مسافة متغيرة، تذوب أحياناً مثل السم فى القهوة أو مثل "القم" فى "السهوة" بحيث يتحولان إلى مادة واحدة (ص156).

إن التلاعب اللغوى، فى حد ذاته، من شأنه أن يعبر عن طرح التساؤل حول رموز مجتمع منافق. كما أن المسميات التى لجأ إليها الكاتب لجعلها قابلة للتفسير تكشف فى الوقت نفسه عن أن سم القهوة هو نهاية القصة فيعلو بالحدث إلى المرتبة العامة حينما جعله قابلاً للتبادل مع ما هو مسموح وما هو ممنوع.

حصل الكاتب على جائزة نادال عام 1990 عن روايته هكذا كانت الوحدة وهى الرواية التى ظلت لفترة طويلة ضمن قائمة أكثر الكتب مبيعاً، حيث أن مياس يملك القدرة على تحويل اليومى والقريب إلى عنصر خيالى يقدمه لنا على لسان الرواة الذين يسند إليهم أدواراً يؤدونها فى العمل.

خابير مارياس

سبق وأن تحدثنا عن هذا الكاتب فى الصفحات السابقة فى معرض حديثنا عن

روايته **معبر الأفق** الصادرة عام 1973. ولد خايبير مارياس عام 1951 في مدريد وظهر له حتى الآن خمسة أعمال: **أراضي الذئب** (1971) و**ملك الزمان** (1978) و**القرن** (1983) و**الرجل العاطفي** (1986) ونال عنها مارياس جائزة إيرالدي للرواية وأخيرا **كل النفوس** (1989).

يعتقد خايبير مارياس - شأنه في ذلك شأن خوان خوسيه مياس - أن الأصح أن نتحدث عن جيل 70 وليس عن جيل 68، فالتاريخ الأول شهد ظهور المنتخب الشعري - كحدث أدبي - الذي يحمل اسم "التسعة الأحدث" ويضم أسماء بعض الروائيين من بين من تناول وهو لا يختلف أيضا عن مياس في تفضيله الحديث عن عالم يسمح بوجود الواقعي وغير الواقعي وليس مجرد الحديث عن الواقع.

وهو ينتمي إلى تراث أدبي رحيب يمتد من ثربانتس إلى ستيرن (الذي يعتبر هو من أفضل المترجمين لأعماله) وكونتسنتات واميلي برونسي وفلوبير وكونراد وبروست وكافكا وفوكتنر. ومع ذلك، فهو يرى نفسه بعيدا عن غوته وغالدوس وهمنغواي وفيرجينيا وولف وعن معظم كتاب أمريكا اللاتينية وكذا كونديرا.

يبدو جليا في كتابته معرفته المباشرة بالأدب الإنجليزية وكذا بالفن السينمائي لعصره، وهو ما يشهد به كتابه الأول **أراضي الذئب**، إذ نجد فيه تلاعبا مستمرا بالإشارات السينمائية، بالإضافة إلى تأثير أسلوبه بنمط السرد الأمريكي سواء القلم منه أو الحديث. وإذا رجعنا إلى الحديث عن روايته الأولى نجد أنها تضم مجموعة من القصص غير المتناسكة في بعض المواضع، وإن كان هناك عنصر يولف فيما بينها وعادة ما يكون إحدى شخصيات الأسرة التي كانت بطلة الفصل الأول من الرواية.

تختلف رواية **ملك الزمان** في خصائصها عن روايتي **أراضي الذئب** و**معبر الأفق** السابقتين عليها، في حين استحوذت رواية **الرجل العاطفي** على اهتمام الناشرين الفرنسيين الذين استحسنوا فيها ممارسة الكاتب للتأمل الباطني وأناقة كتابته التي تعكس قدرته على الإبداع والاستدعاء.

استطاع مارياس في روايته **كل النفوس** أن يتلانى العيب الذي شاب رواية **أراضي الذئب** وبعض الروايات الأخرى، والتمثل في عدم محاكاة الواقع في رسم بعض الشخصيات وكذا غياب الترابط بين ما ينسجه من حكايات. من ناحية أخرى، يلاحظ أن بويطيقاه الروائية تنعكس من خلال السرد في هذه الرواية،

والإشارة إلى الإتيان بعمل مخالف ك تفسير لفن الكتابة ومحاولته إلحاق هذه المخالفة بالقارئ، وهو ما يظهر بوضوح في الصفحات الأولى من رواية كل النفوس.

أدركت، تلك الليلة فقط، أن إقامتي في مدينة أكسفورد ستكون في النهاية حكاية تخطيط، وأن أى شئ يبدأ أو يحدث فيها لابد متأثر ومصبوغ بذلك التخطيط العام. وهو، لذلك، محكوم عليه بالألا يمثل أى شئ في نسج حياتي الذي لا يقبل التخطيط. أى أنه سيتلاشى وسيدخل حيز النسيان كما نقرأ في الروايات، أو ككل الأحلام تقريبا. لهذا السبب، أقدح الآن زناد ذاكرتي وأجتهد في الكتابة لأنى لو لم أفعل فسيتهى الأمر بمحو كل شئ(ص69).

والرواية مكتوبة بلسان ضمير المتكلم على اعتبار أنها سيرة ذاتية لمدرس لغة إسبانية خلال عامي إقامته في أكسفورد، غير أن ما يروى هنا عن التخطيط - وهو ما يتطابق مع ذلك الخروج عن المؤلف الذى يراه تفسيرا للرواية - يدفع بالعمل إلى الروائية وليس إلى السيرة الذاتية، وهو الشكل الخيالى الذى تعمل فيه الشخصيات وعلاقتها المتبادلة والجو العام واللازمية وغياب الحدود بين الأحياء والأموات على دفع الرواية خارج حدود العالم، في الوقت الذى تكشف فيه عن ماهية كل من الوجود وهذا العالم. وهو ما يثبتته هذا المزج بين كل من الكوميديا والسخرية والفارس ثم صهرها جميعا مع كل ما هو عميق ومؤثر في الوجود.

يستند عالم المدلولات بصفة خاصة إلى عنصرين أساسيين: حديث الراوى الذى يصف فيه نفسه وتناول المكان (أكسفورد) بعيدا عن الأسطورة. ونذكر فيما يلى مثالا للعنصر الأول وهو في شكل رمزية جميلة بصدد صندوق القمامة:

عندما يكون الإنسان وحيدا في حياته، وبالأخص في الغربة، فإنه يقف طويلا أمام صندوق القمامة الذى قد يكون الطرف الوحيد الذى يقيم معه علاقة مستديمة أو حتى علاقة تتسم بالاستمرارية. إن لكل كيس أسود وجديد ولامع وجاهز للاستعمال أثر النظافة المطلقة والإمكان اللانهائى. إن تثبيته في الصندوق مساء كل يوم يعنى افتتاحا ووعدا بيوم جديد: كل شئ على وشك الحدوث. فهذا الكيس وهذا الصندوق قد يكونان الشاهدين الوحيدين على أحداث يوم في حياة رجل وحيد، وفيهما مستقر نفايات وآثار هذا الإنسان على مدى اليوم: إنه نصفه المستقنى عنه وما قرر ألا يكونه أو يتخذه لنفسه وهو نيجاتيف ما أكل وما شرب وما دخن وما استخدم وما أنتج وما تحصل عليه(ص87).

تظهر أكسفورد في هذا العمل بوجهها العبوس من خلال حياة سكانها الغرباء: البطل وحبيبته والصديق الوحيد الذي يفضي إليه بأسراره، ذلك المدرس المتقاعد، وحتى تلك الشخصية القادمة من عام آخر، الكاتب جون غاوسوورث، الذين تدور بهم الحياة اليومية في مدينة تجردت من طابعها الأكاديمي الجاد وإن كانت هي أيضا الصورة الكاريكاتورية لكل ما لا طابع له في الحياة.

تشير رواية كل النفوس في عنوانها إلى كل الأرواح التي تسكن هذا العالم الخيالي، وهي الأرواح التي يرى بعض النقاد أنها تسكن أجسادا من الرماد.

نشرت عام 1990 الأعمال القصصية الكاملة لخايبير مارياس في مجلد يحمل عنوان "بينما ينمن"، وتكمن أهمية هذا المجلد في أنه يمنح القارئ فرصة متابعة مراحل تطور مسيرة الكاتب التي ترتبط ارتباطا حميما في بعض الحالات بعمله كروائي، والتي تشير في حد ذاتها إلى السبل التي سلكها بهدف الإيغال في الفن السردي. وهذا المجلد، على وجه العموم، يعكس بدايات الكاتب ويضم المجلد عشر قصص منها اثنتان فقط لم يسبق نشرهما: "بينما ينمن" التي تعنون المجلد و"ما قاله القهرمان". أما القصص الأخرى فقد كتبت ونشرت في الفترة من 1975 إلى 1989.

خايبير توميو :

تحقق لخايبير توميو نجاح ملحوظ خارج إسبانيا إذ ترجمت أعماله إلى الفرنسية والألمانية والدنماركية. وهو يكتب روايات تختلف عن روايات معاصريه حيث نجد فيها مزيجا غريبا من "كافكا" و"بونيويل"، وذلك من خلال كتابة بسيطة في ظاهرها، مترعة في باطنها بموضوعات وأفكار تبرز العديد من الأمور الخاصة بكل من الإنسان والمجتمع المعاصرين من حيث كونها أمورا محل تساؤل. وهو في سبيل ذلك يلجأ إلى استخدام لغة ورموز أدب اللامعقول. ومن ناحية أخرى، نجد أن التكامل بين الخاص والعام وكذا الفانتازيا القوية من أشد ما يميز فن خايبير توميو الروائي.

طريق النجاح :

عرف خايبير توميو عام 1967 برواية قصيرة - كما هو حال معظم كتاباته - هي رواية الصيد متبوعة بتسع حكايات أخرى. وتظهر فيها جميعا بساطة اللغة التي نخدم

التعبيرية وما فوق العقلانية الكافكويتين، بالإضافة إلى روح السخرية والدعابة التي يبرزها الموقف المتنائي الذي يتخذه الكاتب ليكشف عن المظاهر المتردية في حياة الإنسان والتي يتم تناولها من خلال الشخصيات أو المناخ العام.

تلت رواية الصيناد رواية العمى الأزرق 1969، وهي الرواية التي أعيد إصدارها ثانية بعد تغيير عنوانها إلى استعدادات سفر. صدرت له بعد ذلك رواية وحيد القرن عام 1971، ونال عنها جائزة مدينة ييشتر. أما رواية الأعداء فقد ظهرت عام 1974 وفيها تناول الكاتب حالات سيكوباتية ووهمية استطاع باقتدار أن يصيغها أدبياً، إذ تدور الرواية حول حالة جنون مصحوبة بأوهام وجنون الاضطهاد، ومن ثم تحول النص الروائي إلى تسجيل ليوميات تخفي البطل المريض وابنه في مدينة باريس طلباً للحماية. وجدير بالذكر أن القارئ لن يعرف بمعرض البطل إلا في نهاية الرواية من خلال الخاتمة. صدرت له رواية حوار من مقام ري الكبير عام 1976. ويعود مع رواية قلعة الخطاب المشفر التي صدرت عام 1979 إلى موضوع الوحدة الذي تكرر ظهوره، كما سنرى في العديد من أعماله التالية والذي يلجأ إليه باعتباره منبعاً للكتابة الروائية.

لاقت رواية حبيبي الوحش التي صدرت عام 1985 استحسان النقاد والقراء نظراً لجرعة الفكاهة الكبيرة فيها وللبل الكاتب إلى استخدام الاستعارات والمفارقات. كما أنها تقدم شكلاً حوارياً ينقسم فيه الموضوع الأساسي إلى صورتين متجاورتين تمكنان من الوصول إلى المخاطب - أي القارئ - الذي يشعر منذ البداية بأن له دوراً في هذا النص. كل هذه المميزات حدثت بالمرحى الفرنسي جاك نيشيه لأن يهتم بالإمكانات الدرامية التي تحويها الرواية، ومن ثم قام بتحويلها إلى مسرحية عرضت لأول مرة في مونييليه ثم انتقلت بعد ذلك إلى باريس عام 1989.

جنة الفانتازيا تكمن في الوحدة:

قوام رواية صائد الأسود (1987) خمس وتسعون صفحة يتحدث فيها البطل، أرماندو دوفالييه، عبر الهاتف مع امرأة جاءت مكالمته عن طريق خطأ في الرقم. ومن أكثر ما يميز هذه الرواية لعبة وحدة البطل بفانتازياها الغامرة والجهد الذي يبذله في

التمسك بعالم أحلامه حتى لا ينهار أمام الفشل. والعالم الذى يرسمه توميو فى هذه الرواية القصيرة - وإن بدأت فى ظاهرها تدور حول حكاية أعزب وحيد يستمتع فى الخروج من وحدته بالاندماج فى حب تلك المرأة التى على الطرف الآخر من الهاتف - هو عالم ملئ بالأفكار والقيم والاستعارات التى تدور حول زماننا ومدى ضالة شأن الإنسان فيه. كما نجد العديد من الموضوعات الهامة تتشابك فيما بينها لتكون عالم الراوى: تعذر الاتصال الذى لا شأن للكلمة فيه وهو ما تحاول الرواية إثباته. وغياب التراحم الذى تعمل هذه الرواية التى يعمل بطلها صائدا للأسود على الإشارة إليها، ثم هناك أيضا الحب المفقود وذكرى ماض مع أم متسلطة ومعاناة الحياة التى يرمز لها بذلك المطر المستمر. وسط هذا الجو تصور ملامح البطل الذى يعرف نفسه على نحو متواصل، على مدار الرواية:

أنا شخص خجول أعيش حيس نفسى ونظرتى موجهة دوما إلى مشاهد
روحي المقفرة (ص15).

أبدو لك أنى شخص حاضر النكته؟ أجل؟ هذا حق، فأنا ظريف الطبع نوعا
ما، كما أتى واسع الخيال. لابد أن تكونى قد اكتشفت ذلك بعد الوقت الذى
أمضيناه فى الحديث معا. يكفى أن أغمض عيني حتى أرى ما لا يستطيع غيرى
رؤيته حتى لو فتحوا أعينهم عن آخرها. أعتقدين يا رومورا أن هناك فرقا بين
أن يكون المرء خياليا وبين أن يكون فانتازيا؟ وهل ترين أن الفانتازيا هى واعظة
غير أمينة تحول الإنسان إلى كائن عديم الإحساس؟ من قال هذا؟ لو كان الأمر
كذلك، فبأنى لأرحب يا آنستى بهذا الإحساس الذى يتيح لنا أن نكتشف، فيما
يحيط بنا، عشرة آلاف ميرر يدعونا إلى مواصلة الحياة (ص66/67).

لا أعدو كوني شاعرا غنائيا مغمورا وصائد أسود مجهولا، تعلق بكتابة الشعر سرا،
مجرد رجل متواضع ولدت لأعجب بالجمال عن بعد من وراء مكتب تواضعى (ص79).
رجل خجول دائم النظر تقريبا إلى المشاهد المقفرة فى نفسه وهو يبحث
عن الحرية فى عالم الفانتازيا ليكتشف (عشرة آلاف ميرر لمواصلة الحياة).
وكل هذا الوصف مضمهر مع الشاهد الأخير الذى يشير بوضوح إلى عنوان
العمل وإلى تعريف البطل كشاعر غنائى مغمور ومولع للجمال من مكنه
المتبذل. وهذا الرجل الذى يهرب على مدار الرواية من ابتذال الحياة اليومية،

يقول إنه يفضل البشر الذين يعيشون في وحدة ويولدون من التأمل والصمت، والذين لديهم القدرة على تحويل عالمهم المتواضع إلى تفجرات من الخيال والفانتازيا (ص42)، ولا يرى محيدا عن ضرورة أن يستخير الناس خبايا أنفسهم حتى تدلهم هي بعد ذلك على ما لم يكتشفوه فيها (ص70).

تظاهرات أخرى لعالم توميو:

يتجلى العالم المميز لخابيير توميو في أعماله الأخرى مثل: حكايات قصيرة (1988) وكتاب الحيوان (1988) وتتضمنان حكايات قصيرة بعضها مأخوذ عن كتابات سابقة. والأبطال في رواية كتاب الحيوان حشرات تحاول التعبير عن صغر حجمها من خلال حكاياتها. أما أبطال حكايات قصيرة فهم تشكيلة من أطفال ومتشردين وبحارة... إلخ، يعبرون عن بطلان وجودهم وابتذال الظروف المحيطة بهم، كأن حياتهم ليست إلا تعبيرا عن العدم الذي يعنيه هذا العالم.

ويعود الى طرق موضوع الوحدة في مدينة الحمام (1989) والتي يدرك فيها أحد المواطنين في مدينة مقفرة ولا يقلقه فيها سوى أسراب من الحمام تسكن المدينة معه. في البداية، يعتبرها عدوه حيث اقتحمت عليه وحدته التي بوغت بها في البداية، ثم لم يلبث أن راح يدافع عنها باعتبارها كترا. وتقدم هذه الرواية تفردا في الإطار الشكلي إذ ندرت فيها إلى حد التلاشي الاستعارات، وذلك بهدف أن تصل بسهولة إلى القارئ. غير أن هذا التفرد جرد نثر توميو من أهم مميزاته وهي الجودة وتعدد الدلالة.

وكجميع كتابات خابيير توميو جاءت روايتان الأخيرتان القهرمان القصير النظر (1989) ووصية غاستون بويارليي المتنازع عليها (1990) على شكل سرد قصير. ففي الأولى نجد حوارا مطولا بين القهرمان والحاكم الأعلى لمدينة خيالية في زمن "يوتوبي" مستقبلي يحذر فيه الحاكم محاوره من مخاطر الاختلاط بـ "بأهل القبيلة"، شعب بدائي الذي يقطن الجانب الآخر من المدينة تمكن من أن يحقق العقلانية في جميع مناحي الحياة. والحوار هنا ليس إلا ذريعة الكاتب لكي يعرض لمشاكل عالمنا الحال المميز والهواجس التي يعاني منها سكانه الآن وذلك بأسلوب مباشر مشوب بروح دعاية ساخرة هي من أشد ما يسم كتابات خابيير توميو.

على امتداد مائة وأثنين وخمسين صفحة يقدم لنا مجلد وصية غاستون بويارليي

المتنازع عليها لغزا في شكل قضية، ومن ثم انقسمت الرواية من حيث بنيتها الى ثلاثة أجزاء تنتمي إلى: 1- شهود الادعاء؛ 2- شهود الدفاع؛ 3- قرائن مستتدية. وتحاول الرواية أن توضح إمكان أن يكون الفارس العجوز القصير النظر غاستون دي يوبارليي قد تمكن من قراءة الوصية التي أملاها على محاميه قبيل موته بساعات قليلة. وكما هي العادة، فإن الموضوع لا يعدو كونه ذريعة يتخذها الكاتب ليطرح مجموعة من التساؤلات التي تدور حول مدى نسيية الحقائق الإنسانية، فعندما لا تتوافق المصالح يصعب توافق ما يستتبعها من حقائق. والاستشهاد بمقولة رابندرانات طاغور والأسئلة التي تنتهي بها الرواية من شأنها أن تثبت صفتها: لا يمكن أن ترى ما أنت عليه إذ إن ما تراه إنما هو ظلك. كما أن صعوبة المعرفة -التي هي في هذه الحالة لا تتعلق بمن هو غاستون دي يوبارليي فقط وإنما تتعلق بمعرفة من هو كل قارئ- تظهر من خلال معرض الشخصيات وشهود الطرفين وملاحظات الراوي التي تأتي من حين لآخر من خلال ضمير الغائب الذي أوكلت إليه مهمة إظهار التناقضات بين ما يقوله كل طرف، وهو ما يكشف عن غموض ما يروى. ويخلص لنا الراوي في المشهد الأول من خلال سلسلة من التساؤلات الهدف من هذا اللغز المشوق:

أما غاستون دي يوبارليي مصابا بعمى منعه من وداع هذا العالم بنظرة ثابتة أو حتى بابتسامة؟ هذه هي إذن النقطة التي يهتما أن نوضحها. التأكيد من أن ذلك الأعزب العنيد حين وافته المنية قد منعت له الفرصة أم لا، لكي يعرف الحقائق الهامة في حياته (ص10-11).

يعمق الشخص -أو شهود القضية- الغموض عبر نظرتهم النسيية ومنظورهم الشخصي المحدود الذي يتناسج مع بعضه بعضا مع اختلافه في حالة كل شاهد: الطبيب الذي يؤكد إصابة غاستون بمرض السكر؛ وتجار العاديات بنظرتهم المتناقضة تجاه عمى غاستون، والجمسال الذي يدخل العنصر الحسى في القصة ومارتين مانتو مديرة منزل آل فرنبي والسق تشير الى غموض شخصية المرأة التي كتبت الوصية لصالحها، ونادل المطعم الذي يقدم لنا بداية ونهاية قصة حب، وأخيرا غوستين فوركاسي، مديرة منزل غاستون التي تلعب دور الأم في حياة الأعزب وتسلط الصوء عليها، وهي التي سيكون لها دور بارز في هذه القصة مثلما هي الحال في بعض أعمال توميو الأخرى.

يمكن القارئ من متابعة خيوط القصة من خلال اطراف النزاع حتى

يفاجأ في النهاية بالسؤال الذى يطرحها الراوى:

لنتبه - قد يتساءل المرء متخوفاً - . كان الرأى العام هو الذى صلب المسيح؛ حسن، ولكن، هل يتعين علينا نحن أيضا أن نحدد هل رحل ذلك الفارس العجوز، بغض النظر عن الآلام والأمراض، عن هذا العالم بابتسامة ذكية وواعية؟
الن يجبرنا ذلك على أن نفكر في عماتنا نحن وعجزنا؟ (ص152).

إن نجاح هذه الرواية يكمن في رأينا في القدرة التى استطاع بها خايسر توميو أن يستخدم لعبة الغموض ذات الرمز المزدوج ليصوغ رواية لغز مثيرة ومسلية في ذات الوقت، ولا ننسى أن نبرز تميز الفقرة التى تنتهى بها القصة.

خوسيه ماريا باث دى سوتو

ولد خوسيه ماريا باث دى سوتو في بايموغو (أويلبا) عام 1938. اشتهر في بداية عقد السبعينيات بـ الجحيم والنسيم (1971). تلا هذا العمل: حوارات ليلية (1972) و البشر (1975) وقايان (1977) وساباس (1982) وسينيا بيروس (1988).

تدور روايته الأولى، الجحيم والنسيم، حول عالم المراهقين. نشرت عام 1971 على الرغم من أنها تحمل تاريخ 1968. وفيها يقدم ويحلل عالم المراهقين من منظور يستند إليه المعنى العام: فترة الستينيات من خلال رؤية مدرسة داخلية للتعليم المتوسط يديرها رهبان، والعمل يرمي لأن يكون رواية تأريخية للفترة المذكورة وتقضا للتعليم فيها. والتقنية المستخدمة متساوقة مع الأهداف المقررة ويعبر عنها في عناوينها: تركيبات وبادلات وتنويعات. ولا تخلو الرواية من مونولوجات داخلية للشخصيات تروى فيها مشاهد من الحياة اليومية في المدرسة ومن مصادمات بين الطلبة والمدرسين. كما لا يغيب عنا الراوى الذى يظهر في صورة ضمير الغائب الذى يقود السرد ويتولى تنسيق القصة. أما الحوارات التى تدور بين الطلبة، والتى تبدو كأنها مسجلة على شريط تسجيل، فهى تعبر عن روح السخرية ومشاكل الحياة التى كان يتعرض لها طلبة المرحلة قبل الجامعية في تلك الفترة. وذلك فضلا عن أن بعض كتابات طلبة المدرسة في بعض الأحيان لا توائم مستواهم الثقافى.

أما في روايته الثانية حوارات ليلية فقد ظهر ميل دى سوتو إلى الحوار الفلسفى الذى ظهرت إرهاباته في أعماله السابقة، وهو ما يثبت مثلا حوار بطل روايته الثالثة، البشر، أحد مثقفى فترة ما بعد الحرب، مع أخيه الثورى هيكتور.

وارتباط قصص باث دي سوتو بالحاضر التاريخي والإعجاب الذي يكنه ليو باروخا حدا بالنقاد إلى أن يتحدثوا عنه كأحد رواة الواقعية الجديدة، راو تقليدى. غير أن عالمه الخاص والوظائف التي يسندها إلى شخصياته تعتبر مغايرة تماما ولا تهدف رواياته إلى التعبير عن الواقع وإنما عن الحياة بحثا عن رواية حقيقية، فهو يمثل جنس الرواية ليس كفن سرد - فهو لا يجب أن يسمى ساردا وإنما روائيا - وإنما كوسيلة لطرح نظريته وممارسته للحياة وفلسفته وتجربته: إن الاختلاف بين الفيلسوف والروائي، من وجهة نظري، يكمن في أن الفيلسوف يقدم لنا رؤيته للعالم بلغة تعتمد المفاهيم، وعادة ما يكون ذلك من خلال منظومة معينة، في حين أن الروائي يقدم لنا رؤيته أيضا للعالم ولا يتم ذلك بطريقة ضمنية فقط وإنما يكون ذلك واضحا أحيانا وهو ما أرى أنه الأفضل عن طريق لغة الصور وذلك من خلال القصص والمخاورات والوصف، ولا يأتي ذلك وفق نظام معين، وهو ما قد يكون مرده إلى أن الروائي ليس إلا فيلسوفا في حالة شك، تشغله ماهية الحقيقة ويحاول أن يوغل فيها قدر استطاعته ولكنه لا يتمكن مع كل ذلك - وفي أحسن الأحوال - إلا من الإيغال في السر⁽¹⁶⁾.

ويصف الرواية بشجاعة قائلا إنها رؤية للعالم الذي يتم تناوله من خلال حكاية، وهو يميز، حسب تعريفه هذا، ثلاثة عناصر: حكاية وقالب ورؤية للعالم. أما الحكاية فهي ليست أهم العناصر وإن تكن لا غنى عنها لكي توجد رواية في الأساس. في حين أن القالب هو كل ما هو أدبي صرف وعليه تتوقف الجودة. ومن ثم، فإن أهم عنصر في نظر هذا الكاتب، هو رؤية العالم التي تصب في الرواية. وهي الرؤية التي لا يجب فقط أن تكون متناسقة ومبتكرة وإنما الأهم من ذلك أن تكون حقيقية. فهو يرى أن الحقيقة مرتبة أسلوية ذات أهمية قصوى. ومن هنا، كان سعيه لكتابه رواية حقيقية. والمقصود هنا هو اللجوء إلى استخدام الحقيقة في الفس الروائي وليس محاكاة، إذ إن الخيال هو من أشد ما يميز الرواية كشكل أدبي - الخيال ومحاكاة الواقع هما من أشد ما تحرص عليه البويطقيا - وهذه نقطة تحتاج إلى إيضاح من الكاتب نفسه وعلى أساس بويطقياه الخاصة.

روائيون آخرون:

سوف نعرض فيما يلي لمجموعة من الكتاب لهم أعمال مميزة وإن كنا لن نتناولهم

بالتفصيل:

خوان كروث:

ولد في جزيرة تينيريفي عام 1952. وعرف عام 1972 عندما أصدر وقائع العدم المقتت وتلاه: برتقال (1975) وصورة ودخان (1982) وسكين الرمل (1988) وحلم أو سولو (1988).

ولا ترتبط أعماله بموضوعات ذكريات الحرب الأهلية أو بنقد برجوازية ما بعد الحرب أو برواية النقد الاجتماعي للريف والضواحي، بل يطمح إلى رسم أعماله بالترعة العالمية انطلاقاً من موضوعاتها وتحديداته في الشكل كما هي الحال لدى جويس وكافكا وموسيل وبروست. وهو يرى أن الرواية عملية ارتقائية تنطلق من تشكيل الخيال على أساس من الواقع حتى درجة الوصول إلى اللاواقع كحقيقة وحيدة يقبلها الكاتب.

مانويل لونغاريس :

ولد في مدريد عام 1943. نشر أولى رواياته، المريض، عام 1964. غير أن عمله المتميز، رواية المشد (1979)، هي التي لفتت إليه أنظار القراء والنقاد. ويسمى كتابه التالي، عساكر بابيا الصغار (1984)، في نفس الخط. إن قصة استعادة مجموعة من الممثلين المتقاعدین لذكرى وموضوعات وشخصيات الأوبريت الذي قدموه بنجاح هي الذريعة التي اعتمدها الكاتب لكي يقيم عالماً متميزاً من الفانتازيا تترج فيه التخيلات مع حقائق الحياة داخل دار إقامة الممثلين.

خوان مدريد:

روائي من فترة الثمانينيات. ولد عام 1947 في مالقة ونشر أولى رواياته، قبلة صديق، عام 1980 ؛ وصدر له أيضاً: المظاهر لا تخدع (1982)، وليس هناك ما يمكن عمله (1984)، ومهمة سهلة (1985)، وهدية من صاحب المحل (1986)، وفندق الفردوس (1987)، وقصص الأسفلت (1976)، والغابة (1988).

يشعر بأنه مرتبط بالأدب الواقعي انطلاقاً من الروائين الإنجليز في العصر الفيكتوري وهو يستخدم بعض عناصر "الرواية السوداء" في أعماله، ويرى أن الرواية لا بد وأن تمتع وتبهر. وهو يلجأ في صياغة رواياته إلى تقنيات التحقيق الصحفي الحديث والاقتضاب والمشاهد والمقتطفات السريعة إلخ وكلها من عناصر السرد الفيلمي.

خورخي مارتينث ريسيرتي

صحفي ولد في مدريد عام 1948. يرى أن كتابة الروايات في حالته "عمل هاو"، وهو يعترف بأنه يكتب ليستمتع. صدر كتابه الأول *كثير على غاليث* عام 1979 وتلاه *الرسول* عام 1981، و*غاليث في إقليم الباسك* عام 1983.

الرواية النسائية:

عرضنا في الفصول السابقة لجيل الروائيات اثلاثي كرسن على الساحة الأدبية في أواخر العقد: مارينا مايورال ولوردس أوستيث وكارمن ريسيرا - أصدرت *مسألة كرامة* عام 1988 وهي من الجنس الرسائلي، وكذلك *كلمة امرأة* - وسوليداد بويرتولاس وروسا مونتيرو.

روسا مونتيرو

يعود نجاح سيدي المحبوب إلى القدرة على الاتصال التي يملكها هذا القلم الصحفي. اختارت روسا مونتيرو موضوعا ملحا في المجتمع التنافسي الحالي، السلطة التي يمارسها أصحاب الأعمال على الرؤوسين في الشركات الحديثة. يحكي لنا بطل العمل، ثمار ميراندا، عن معاناته بأسلوب مباشر ورشيق يجمع كل صفات التحقيق الصحفي والوقائع الصحفية، على حساب ذلك العالم المتعدد الدلالة الذي تشير إليه أفضل أعمال هذا الجنس الروائي. وهي قصة موجهة للجميع تكشف عن هدفها الأساسي: النقد الاجتماعي.

كما حققت نجاحا جديدا عام 1990 عندما نشرت *رجفة* وهو عمل يختلف تماما عن إنتاجها السابق. تصوغ بطريقة خيالية أسطورة بدايات البلوغ عند البطلة وسط عالم رمزي ومقفر وقاس لا تتمكن البطلة من التخلص منه إلا بالحرب. وهناك ملمحان يسمان هذا العمل: اتجاه الكاتبة إلى استقصاء دواخل الذات البشرية عن طريق القصة ثم إغرازها لذلك عن طريق قصة شعرية تذكرنا في العديد من مشاهداتها وبنيتها العامة بأمنيات أعمال الرواية اليوتوبية وخاصة لعبة الكريات الزجاجية لهيرمان هيس.

مارينا مايورال

ابتداء من عام 1980 - أي منذ نشرها لرواية *على الجانب الآخر* - أصدرت

الحرية الوحيدة (1982) وضد الموت والحب (1985) وشجرة ووداع (1988) وساعة البرج (1988). ولدت مارينا مايورال عام 1942، وهي تعمل كأستاذ للأدب في جامعة مدريد المركزية وباحثة في أدب القرن التاسع عشر - نشرت دراسة عن روساليا دي كاسترو وإميليا باردو باتان- تكشف كسل أعمالها، سواء المنشور منها باللغة القشتالية أو الجليقية، عن التزامها الأسلوبى في انشغالها باللغة الروائية الرصينة وبالإيقاع الذى تتطلبه المادة المسرودة، وأيضاً بلحوائها إلى التعبير عن عالمها الذى عادة ما يسكنه الغموض والسخرية والاستدعاء، إلى تلك التقنيات التى تطرح تساؤلات حول الواقع: التأمل الباطني وتحليل المعاشات والأحاسيس والمنظور.

ويكشف لنا عملاها الأخيران اللذان كتبنا باللغة الجليقية عن مدى البساطة والقوة التعبيرية اللتين اكتسبتهما مارينا مايورال منذ أن نشرت على الجانب الآخر. ففي شجرة ووداع نشهد كيف أنه يمكن من خلال حوار امرأة مع صديق لها أثناء قيامها بزرع شجرة أن يتم استحضار عالم منظور من خلال ضمير امرأة، وكيف يتم تحويل ذلك إلى مادة روائية مليئة بمعان شديدة الإنسانية. كما يتم أيضاً تحليل التصرفات في لغة أخاذة من حيث بساطتها.

ونفس هذه البساطة في الخطاب الصوتي نجدها في ساعة البرج وهى الرواية ذات البنية - الأفضل بالنسبة لتلك الأصالة التى تبتغيها في أعمالها - التى تقوم على صفحات دفتر يوميات يكتبها بطلا العمل: أخوان ترتبك حياقما اليومية بسبب ظهور لاجئ سياسى من شيلي فيها. وفي كلا العملين، يؤدي كل من المستوى الصوتي والحكاية مهمة عرض ذلك المضمون الشديد الخصوصية بالنسبة للكاتبة ورؤيتها الفريدة للعالم.

لوردس أوستيث:

سبق وأن تحدثنا عن هذه الكاتبة في معرض حديثنا عن الرواية التاريخية وذلك بصدد عملها أورাকা. ولدت في مدريد عام 1943. عرفت عام 1976 عندما نشرت ضوء الذكرى كما نشرت بعد ذلك بثلاثة أعوام قرصة قاتلة ثم، في أيام كهذه عام 1981، عن دار نشر أكال، كما نشرت بعد أورাকা رؤساء الملائكة عام 1986 وميررات سيرسه عام 1988.

ويعتبر هذا الكتاب الأخير إحياء حقيقي؛ ومليئاً بالدلالات الأسطورية النسائية وحكاياتهما: حواء وسيرسه وبينيلوب وبتساي وسالومي وجوكوندا. وهذا البعث هو الذى يحى الجزء الثانى من مسرحية "سندريلا".

والتفسير الذى تقدمه لوردس أوستيث للأساطير هو ما يضى عنصر التناسق على الكتاب إذ ترمز بها لمواقف هامة فى الحياة. كما أن قدرة الكاتبة الإبداعية ومعرفتها بالعالم القديم وتأملاتها فى قضايا المرأة، كل ذلك يحيل العمل استعارة لتاريخ الإنسانية. ولا يغيب عن هذه الرواية أسلوب لوردس أوستيث الذى يجمع بين التسجيل الغنائى والتأمل الباطنى والتعبير الجريء، مما يحقق للرواية عنصر الربط بين التعبير والمضمون. أما المستوى التعبيرى فيعكس اللعبة العارضة التى تؤديها المعانى وأصدائها وكذلك تلاحق الأساطير ومعالجاتها؛ ومن ناحية أخرى، نشير إلى وجود تحكم وتناغم فى البنية يحملان إلى القارئ رؤية الكاتب للعالم التى تستند إلى إعادة بعث الأسطورة كما سبق وأشرنا.

سوليداد بويرتولاس

روائية تنتمى إلى جيل الثمانينيات. ولدت فى سرقطة عام 1947 ولكنها تقيم فى مدريد. عرفت عام 1979 بـ **الحجر المزدوج التسليح**. تلت هذه الرواية مجموعة قصصية: **مرض أخلاقى** (1983) طبعت طبعة ثانية مزيده بمقدمة مشوقة بقلم الكاتبة نظرا إلى ما تضمنه من بوطيقاها السردية. صدر لها بعد ذلك **بورديو** (1986) وظل ليلة -نفس العام- و**كلهم يكذبون** (1988)؛ وأخيرا، **يبقى الليل** (1989).

على الرغم من أن الأماكن والشخصيات والمعالجات تختلف من عمل لآخر - وهو ما يتضح فى مجلد **مرض أخلاقى** التى تسجل التنوع الملحوظ لدى هذه الكاتبة - إلا أن القاسم المشترك بينها هو تضمينها لشخصيات تصيغها كأبسة العجز عن تحقيق الغايات وتعير فى نفس الوقت عن موقف سوليداد بويرتولاس: حالة من الحيرة تجاه عالم فوضوى ومبهر ولا نظام له⁽¹⁷⁾.

وتبحث جميع شخصياتها عن شىء عادة ما يتتهون بالفشل فى العثور عليه، وهم يتحركون فى معظم الأحوال فى إطار عالم الحياة اليومية الذى يقبل الحقيقة المصورة كما يقبل اللاواقع المحيط بالإضافة إلى فترات الصمت المتعددة التى تتطلب مشاركة

القارئ. وهذا شأن كل من المجرم المزدوج التسليح وكلهم يكذبون. وهو ما تصرح به الكاتبة في مقدمة مرض أخلاقي ثم توجزه في مجلة الأوروغايو⁽¹⁸⁾ : في إطار ما أستطيع أن أكتبه، وفي إطار القيم التي أقدرها، أختار شخصيات ومواقف تعبر عن تعثر الحياة. ذلك الشبح. وتتيح لك الرواية أن تحول مواقف من الحياة لا يكاد يحس بها إلى فن. إن الأهم هو بؤرة الضوء والهواء والسحر. تشدني الشخصيات التي تهيم على وجهها بلا هدى بحثا عن شيء ما وتصطدم بغيرها... وتعجبنى تلك العلاقة الهشة التي يقيمونها فيما بينهم. وكل علاقة هشة، كل علاقة مخلوقة لتناسب رغباتنا، ورغباتنا التي لا تدوم.

تدور حبكة كلهم يكذبون حول أسرة برجوازية تعيش في مدريد في عصر الكاتبة. وتكشف لنا الحيرة التي تتملك البطل عبر تصرفات أفراد هذه الطبقة الاجتماعية وميولهم التي تظهر من خلال عالم الشباب الذي لا يطمح إلا إلى المال والعمل المريح. والبطل هنا هو شخص مهجر يقدم لنا القصة من منظوره الخاص. والعمل رواية استهلاكية يخطط البطل فيها نحو مرحلة المراهقة في حياته وسط عالم حقيقي وإن كان، في نفس الوقت، لا يستند إلى أساس. ومع ذلك، نلاحظ في كلهم يكذبون - كما هي الحال في سرد سوليداد بويرتولاس - غياب القوة الكافية حتى لا تتعرض الحيرة التي تعبر عنها الرواية لخطر التحول إلى عنصر يشوه الاحتمالية الروائية والإيغاز النفسي والقدر المطلوب من التماسك في الرواية.

في عام 1989 حصلت على جائزة نادال عن روايتها يبقى الليل. وهي حكاية تأتي على لسان البطلة، أورورا، في ضمير المتكلم. والبطلة في الثلاثين من عمرها وهي تروي فترة وجيزة من حياتها ابتداء من الصيف السابق الذي سافرت فيه، في أطول رحلة في حياتها، إلى الشرق وحتى خريف بداية العام التالي. وترمز تلك الدورة وقوامها عام واحد من حياتها لفكرة "العود الأبدي" التي تنهض عليها الرواية. في الفصل الأول من هذه الرواية التي تقع في أربعة عشر فصلا، تتبدى ملامح من كتاباتها السابقة والتي تميز هذه الرواية أيضا: الصبغة الوجودية التي تظهر في الحيرة التي تغلف بها شخصياتها وبطلتها هنا وتعبير عنها في موسم الصيف المنتظر الذي كان يعذيبها لما يلوح به من عدم جدوى وخطر، فلم تكن تدري ماذا تفعل بالحرية التي كان يمنحها إياها أو، على وجه أخص، بمشاركة من... (ص15). هذا الجهل بما ينبغي عمله بالحياة، وبصفة خاصة الجهل بمعناها، هو ما يسبب حالة القلق والبحث لدى البطلة.

تأتى الخاتمة -التي تقدم لنا بإلحاح شديد مع تلاحق الأحداث- لتؤكد أن الصدفة هي التي تحرك مصائرنا وأن الوجود ليس ملكا لنا تماما وإنما يتقرر هناك، بعيدا عنا. وهي طريقة لتفسير انغموض الذي يحيط بنا من خلال رسم مناخ ونطاق سردي قوامه الضجر والابتذال والاضطراب والخوف من الخاتمة القريبة دائما. ومن ثم تنابذ اليومي -الذي يغلب عليه مذاق الرماد- والغريب، لأن توالي كل من الصدف وغير المتوقع التي يقدمها الشق الغرائبي هو الذي يحكم حياة البطل والشخصيات المحيطة بها. في يبقى الليل خطت سوليداد بويرتولاس خطوة هامة في سبيل طرح رؤيتها للحياة على نحو متماسك عن طريق عناصر بنائية في سردها ومدلول عالمها الخيالي، وفي تواؤم المنحى الأخلاقي وجماليات السرد. وتنتهي الرواية بجملة تكشف عن أن الحياة لعبة صدفة دائمة التكرار وخاضعة للعديد من التفسيرات. وهي لعبة لا يبقى فيها للبشر إلا ما يمنحهم إياه الليل. والليل هنا مبتذل وفارغ ولا يفتأ كونه استعارة تقليدية لعمامة الوجود.

ألبارو بومبو:

روثي تحظى حدود إسبانيا وحصل على جائزة إيرالدي للرواية عن روايته بطل أسطح مانسارد عام 1983، وهو نفس عام ظهور مجلده ابن بالتيني. ثم صدر له قصص غياب الجوهر (1984) ثم الشبيه (1985) والجرائم التافهة (1986).

أشاد النقاد برواية بطل أسطح مانسارد على اعتبار أنها عمل لروائي ليس جديدا وحسب وإنما هو روائي ذو شخصية متميزة. لم تظهر موهبة ألبارو بومبو في الكتابة مبكرا كما يتضح من تواريخ صدور أعماله الأولى. ولد في سانتاندير عام 1939، أي أنه كان في الرابعة والأربعين من عمره عندما أصدر أول أعماله. دخل الأدب من باب الفلسفة، إذ تخرج من جامعة مدريد كما أنه يحمل بكالوريوس الآداب من كلية بيريك في لندن.

كشفت رواية بطل أسطح مانسارد عن روائي متفرد متمسك بواقعية خاصة ذات تراث باروكي وتأثيرات من السريالية الطليعية. وهي رواية ذات بنية دائرية محكمة المعمار وهو ما يتضح من تكرار ظهور فقرة في بداية العمل وفي نهايته، وهي الفقرة التي تشير إلى العنوان وتكشف عن تأثر واضح بالباروك من حيث الشكل والمضمون.

ذلك المنزل ذو الطابع الفرنسي والغرف العلوية التي تبرز من بين آجر

المدافئ. تمثيل البرونز الكبيرة والصغيرة التي تعزز فخامة الشرفات والنوافذ الست والعاكسة والشائخة فوق أشجار ميدان سان أندريس الصغير، بأناقسها الشديدة التي تكاد تقرب في مظهرها من سوارى القوارب الراسية أمام نادى ريغاتا على رصيف الميناء(ص7).

نفس هذه الفقرة هي التي تنتهى بها الرواية ولكن ليس بنفس الثيرة العالية التي بدأت بها وإنما تجئ حزينة وجنائزية في النهاية نظرا إلى وفاة إوخينيا، إحدى أهم شخصيات الرواية. والإشارة إلى الغرف العليا تعد رمزا مزدوجا، فهي مسرح أحداث جزء من الرواية - إذ تسكنها شخصيات هامة في الحكاية- كما أنها تشي بالانحدار الرمزي للسقوف التي تستند إليها في إشارة إلى الفساد التدريجي لبطل الرواية، "كوس-كوس"، ذلك المتبحر، الساخر، المراهق الذي يلج عالم البالغين الفاسد ويرمز بدوره إلى انحدار الطبقة البرجوازية العليا في إسبانيا وفي ذلك ذريعة للكاتب لمهاجمة ذلك المجتمع من جميع جوانبه.

وليس من الغريب أن يرى النقاد الإيطاليون في هذه الرواية تشابها بينها وبين ما يكتب "غادا"، أشد كتابهم تمثيلا لهم، كما أشار نقاد آخرون إلى ما تحمله من مشابهة مع فن بونيول أو بولغاكوف.

والرواية، المكتوبة في ضمير المتكلم، تتيح الفرصة لاستخدام المناجاة، كما لا تخلو من الحذف الزمني وبعض التقنيات السردية الأخرى لرسم مناخ ترصده وجهة نظر البطل المراهق. وحبكة الرواية تنهض، تحديدا، على أساس من "التعبيرية" في المناخ والشخص الذين يمثلون - لنفس هذا السبب- عالمهما المتقوض : قصة أسرة، استعارة لمجتمع ما بعد الحرب وفساد بطل تشهد على مدار الرواية انتقاله من المراهقة إلى النضج.

وتتميز الرواية بمستواها الشكلي. فلغتها منفتحة على الغنائية وعلى النبرة الفكرية والباروكية وكذلك على التشاؤم التعبيرية القاسية.

لا ينتمى ألبارو بومبو إلى إحداثي تخيلي بعينه، كما أنه لا يعتقد في أي غروب لشمس الواقعية، بل هو أميل في كتابته إلى الرواية الشاملة التي تدعى فيها الحقيقة والأسطورة، والخيال والفانتازيا والملاحظة ورصانة الأسلوب المتعدد النبرة، وتتضافر جميعا لإقامة عوالم خيالية شديدة التحدي. والفقرات التي أهداها إلى مجلة "العرب" من روايته حياة القديسة ماريلا إريديانا⁽¹⁹⁾ التي لم تنشر بعد تعزز مسيرة هذا الكاتب الأدبية.

أنطونيو مونيوث مولينا

الجائزة الوطنية للآداب وجائزة النقد لعام 1988

أنطونيو مونيوث مولينا كاتب شاب من إقليم الأندلس. ولد في أوييدا، بيجان عام 1956. بمقارنة سنة مولده بتاريخ نشر أول أعماله، ندرك أنه يمثل جيل يلي ما يطلق عليه الآن "جيل 68" من جانب نقاد مثل سانتوس سانت بيانوييا⁽²⁰⁾. ومن ثم فهو ينتمي إلى الجيل التالي، إذ إن الفترة الزمنية التي حدها الناقد لميلاد "جيل 68" تتراوح بين 1931 و1950، ولأن تاريخ نشر أول أعماله هو عام 1968، أى عشرون عاما قبل ظهور العمل الأول لكاتبنا، طوبى له 1986.

هل مونيوث مولينا كاتب ينتمي إلى ما بعد الحداثة ؟

من بين المبررات التي يسوقها سانتوس سانت بيانوييا ليعرف كيف أن "جيل 68" يضم آخر دفعة من الروائيين، نجد المصادفات الحياتية الآتية: هم كتاب عانوا من التريبة المتعسفة خلال فترة ما بعد الحرب، وهم لا يشعرون بأنهم قد ورثوا المواجهات الأيديولوجية لآبائهم، وتصادفت بداية نضجهم مع ازدهار البنيوية والرواية التحريية. من الناحية الزمنية، نجد أن ظروف هذا الكاتب كانت مغايرة: المناخ الذى أتم فيه تعليمه هو مناخ الانفتاح الاقتصادى لإسبانيا في فترة الستينيات. في حين شهدت بداية نضجه الأدبي اندثار، إن لم يكن رفض، ما أطلق عليه في بلدنا اسم "التحريية". رفض مونيوث مولينا الرواية البنائية علنا، ففي مقاله الذى كتبه على طريقة "فن الشعر" لمجلة الـ ABC الأدبية في عددها الصادر بتاريخ 1988/4/16 والذى خصصته لـ "هوامش صغيرة على الرواية الإسبانية الحديثة" ذكر ما يلي: عندما نقرأ بعض الروايات، نسمع القرقعة المزعجة لآليتها. وقد كانت هذه ميزة حتى سنوات قليلة مضت، إذ كانت هذه التقنية محل تفاخر بطريقة لا تدفع القارئ إلى الحلم وإنما إلى النوم.

وإذا كانت السمة الأولى والفارقة لجيل 68 انقطاعه الجذرى عن جماليات الخمسينيات. فإن كاتبنا يتمثل في الأساس في رفضه لما يسمى الرواية البنائية.

صحيح أن "جيل 68" يضم كتابا شديدي الاختلاف فيما بينهم مثل: غيلبيشو وباتكيث مونتالبان وأثرا وماريا ميرينو ولويس ماتيو ديبث وإدواردو مندوثا وخوان خوسيه مياس وأنطونيو غابرييل إى غالان،... إلخ، وأن الموضوعات التي يعالجها تبلغ

من التعدد درجة يتفق بعضها مع موضوعات أنطونيو مونيوث مولينا، غير أن مميزات هذا الكاتب الحديث العهد تتشابه أكثر مع روايات العالم الغربي ابتداءً من الثمانينيات، حيث تعود القصص إلى جذورها الأولى لتؤكد في نفس الوقت على أن فن الكاتب يقوم على قدرته على السرد. وهي العودة التي تتم مع الأخذ في الاعتبار المسيرة التي قطعها هذا الشكل الأدبي على مر القرون.

يتعين أن نربط هذه الظاهرة بما يسميه الناقدان الفرنسيان -فرانسوا تورييسيه وماتيو غالاي- "الحكاية الجديدة"، أو ببعض المظاهر التي تميز رواية ما بعد الحداثة. وبالفعل فإن مونيوث مولينا قد حقق بـ الشتاء في لشبونة ما يرى جون بارث أنه مثالي في رواية ما بعد الحداثة: القدرة على التغلب على تناقضات الواقعية والمثالية والشكلية والمضمونية والأدب الخالص والأدب الموجه وقصص الصفوة وقصص العامة والانفتاح على عالم الجمهور الواسع وتخطي البون بين النقد الأكاديمي والصحفي. وقد حقق هذه الملامح الأخيرة أنطونيو مونيوث مولينا، الكاتب الذي حولته روايته الشتاء في لشبونة إلى best-seller، والذي استحق استحسان النقاد الذين يرون فيه كاتباً ذا قيمة عالية.

والرواية ذات حبكة شديدة البساطة تتفق مع المعمار التقليدي للرواية السوداء، ويضم شخصيات ونماذج من عالم "الجاز" مع لحظات إثارة ومطاردة وتجسس. غير أن الحكاية البسيطة يمكن أن تتحول إلى حكاية ساحرة بفضل جمال النثر وبفضل هالة من الغموض تحيط بها، بالإضافة إلى الكثير من الحنين والإبهام وبعناصر جذب نحسة تدعم العقدة والحركة.

من (طوبى له) إلى (الشتاء في لشبونة)

لفتت رواية مونيوث مولينا الأولى نظر النقاد، وإن لم تسترِع اهتمام القراء، فقد أشاد النقاد فيها بارتفاع مستوى الأسلوب على الرغم مما شابته من صعوبة يبدو أن الكاتب واجهها في عملية بناء ورفع دعائم هيكل القصة.

وطوبى له قصة مغامرة طالب شاب خلال فترة الستينيات في مسعاه إلى إعادة بناء حياة وأعمال شخصية أسطورية، كاتب من "جيل 1927" [جيل لوركا]. وفيها تظهر بجلاء سمات أسلوب مونيوث مولينا التي مكنته فيما بعد من تحقيق النجاح بروايته التالية الشتاء في لشبونة.

ينقسم الكتاب إلى ثلاثة أجزاء، كل منها يضم عدة مشاهد. ويستسهل كل جزء

بشاهد يوجز جانباً أساسياً فيه. فنجد على رأس الفصل الأول عبارة ت.س. اليتوت: "مازجا الذكرى والرغبة"، وتشير إلى أن القصة تقوم على راو في ضمير المتكلم يستحضر ذكرياته عن نهاية حكاية سيرويهما لنا، مشهد فرار إينيس والطالب، مينايما، -بحثاً عن شخصية أسطورية من "جيل 1927"- على المحطة في انتظار القطار الذى سوف يعيدهما إلى مدريد، بعد انتهاء إقامتهما فى ماخينا، المدينة الأندلسية المتخيلة.

وإذا كان الراوى -الذى يذكرنا برواة بورخس- يبدأ القصة من نهايتها، فإنه لا يلبث أن يقفز عائداً إلى بدايتها عبر ذكريات واستدعاءات متوالية. ويأتى المشهد الأول، كما هي الحال فى مثل هذا النوع من الكتابة- ليحمل طابعاً إشارياً، إذ يشير إلى المرجعيات الأساسية فى القصة وإن يكن بصورة مقتضبة مستخدماً كلمات مبهمة، ليضفى إهماراً على القصة ويحفز اهتمام القارئ. ومن ناحية أخرى، نجد أن النوعية المتميزة من الشر والتى تحمل فى طياتها الكثير من السحر تساند الكتابة عن طريق الإشارة وإعادة تشكيل الذكريات، كل ذلك وسط تلك افضالة الشعرية التى يضيفها عن الماض.

ينصب تبئير القصة فى هذا الجزء الأول على مينايما، الطالب الذى يتقل إلى ماخينا من أجل إعادة بناء التاريخ (الذكرى) والذى يفاجأ بشخصية إينيس (الرغبة). أما الجزء الثانى فهو يتركز على وجود الشاعر خاينتو سولانا [التخيل] الأسطورى. وهو ما تشير إليه عبارة التقديم المأخوذة عن دون كيخوته والتى تترأس الجزء: "بعد كل هذه السنين، راقداً فى سكون النسيان".

أما الجزء الثالث الذى تصدره عبارة أخرى من دون كيخوته، "أنا لىب أحمد وسيف أحمد"، فهو يوجز عدم جدوى بحث الطالب. ويمكن أن تأتى الجملة على لسان خاينتو سولانا، الراوى الذى يتولى معاً مهمة فك طلسم الحكاية والأدب عموماً. وهو ما يثبتته المقتطفان التاليان اللذان اختيرا عشوائياً. ففي الأول، يقوم سولانا بتذكير مينايما بأنه إذا كان قد منحه الحياة عندما ألف كتاباً عنه، فإنه قد كشف له أن الكاتب هو من أكثر أسرار الحياة غموضاً:

قلت له: لقد قمت بتأليف كتاب، أعدتني لعدة أيام إلى الحياة وإلى الأدب، غير أنه من المحتمل ألا تحيط بمدى امتناني وحبى اللذين يفوقان سخريتى ... لأنك أنت الشخصية الرئيسية وأنت أيضاً أعرق أسرار الرواية التى لم تكن فى حاجة لأن تكتب حتى توجد (ص 278).

أما في الفقرة الثانية والتي ينتهي بها الكتاب، فإننا نجد يعود للإشارة إلى لغة الأدب: أرى مينايا، وأثبت حركته وأتصوره وأفرض عليه إيماءات انتظار ووحدة دقيقة، فأنا أريده أن يفكر في أنه لا يزال يطعنني حتى في هروبه هذا، فلا يرفع ناظريه إلى مدخل رصيف المحطة ويلعني بصوت خفيض ويقسم أنه بمجرد عودته إلى مدريد والتخلص من لعنتي فإنه سيحرق ما خطته يمينه ويمزق الكراس الأزرق ويهجر ماخينا وإينيس. أريده أن يشعر بأنني أتخيله وأن يسمع صوتي كبض دمه وضميره، أريده، عندما يرى إينيس تقف أسفل الساعة الكبيرة الصفراء، أن يزود في فهم أنها ليست سرايا آخر تصوره له رغبته أو يأمله. طوبى له (281).

إن التراكب والطموح الجامح اللذين يظهرهما أنطونيو مونيوث مولينا في طوبى له سوف يتلاشيان في الشتاء في لشبونة. فقد نجح في اختيار حبكة بسيطة وفي استغلال قدرته الخارقة على خلق المشاهد والأجواء والشخصيات. وقع اختياره على حقيقه واقعة قريبة من عقل الجمهور، وهي تلك المتعلقة بالسينما الأمريكية السوداء وعالم موسقى الجاز. ومن ثم فلا عجب للقارئ أن يتبعه ويصبح شريكاً له في الحكاية والعقدة والإثارة. مع ذلك، فإن هذا النمط -الذي يمكن أن يتحول إلى نوع من الأدب المبذل- يرقى إلى مرتبة الأدب الرفيع نظراً إلى جودة نثر مونيوث مولينا المغلف بمالة من الغموض والسحر -ولم لا نقولها؟- ومن الشعوذة أيضاً كما في روايته الأولى. وتظهر في هذه الرواية ثلاث مدن أسطورية شديدة التحديد والجمال: سان سيباستيان ومدريد ولشبونة، فهي ثلاثة أماكن يضافر فيها الأحداث في ذات الوقت الذي تدعم فيه قصة حب جميلة قصة بياتريث وسانتياغو بيرالبو- تيمة الجريمة أو الاحتيال. وهذه الرواية، التي استحوذت الجائزة الوطنية للرواية وجائزة النقد، هي إعلان بلوغ مونيوث مولينا مرحلة النضج من حيث تقنياته التعبيرية.

الرواية ملكة الأدب المتوجسة

إن القصص هو أهم ما يتغنيه مونيوث مولينا، كما يذكر في تلك البويطيقا التي أشير إليها في البداية. فقد كتب ما يلي:

أرى أن الرواية هي آلة للقص قوامها من كلمات مرئية وآليات غير مرئية. ولتفسير ذلك أجد عادة إلى المقارنة بالسينما: إن أفضل الأفلام هي تلك التي

تنساب بطبيعية تشبه تلقائية الحياة. والإنسان عندما يشاهدها عادة لا يفكر -مالم يكن مريضاً- فى أكروبات الخدع ولا فيما حذفه المونتاج، فالإنسان فى الصالة المظلمة يكفى بالجاذبية والإثارة التى تعريه، بعد ذلك يقوم بقراءة الكتاب وعمليات التحليل. ولكن فى لحظة الحقيقة، فإن ذكاءه وقلبه يكونان وحدهما أمام القصة التى يروونها له.

ويرى هذا الكاتب الشاب أن الرواية لا بد أن تحتوى على الكثير من "الحلم المتعمد" ومن اللهو، مع الأخذ فى الاعتبار أن هذا الحلم وهذا اللهو يشيران إلى شئ شديد الأهمية مثل الحياة الإنسانية. ومن ثم، فهو يؤكد أن كل رواية تستحق الذكر تحمل إثباتاً أخلاقياً صارماً وتحدثنا بصوت منخفض عن الجنة والنار وعن الجزء الأكثر سرية فى حياتنا. كما أن إلهامه ينبع من نظرتة للحياة التى يشعر نحوها بصنف من "الامتنان الكونى": سير ذاتية وأماكن ووجوه يبدو أنها لم تخلق إلا لكى تدفعه للكتابة. وهو يؤكد على ممارسة الكتابة طريقاً للمعرفة: إن من يكتب لا يقنع بالقص وحده، وإنما يفعل ليتعلم. وكما أن المعرفة التى يحملها لنا فن الرواية هى معرفة الإنسان فلا غرو أن يصف كاتبنا الرواية بأنها ملكة الأدب: ليس هناك فن آخر يستطيع أن يستوعب بهذه الرحابة حياة البشر، ومن ثم فإن لنا أن تؤكد بفخر لا حياء فيه أن الرواية هى ملكة الأدب المتوجة.

أمير الظلام

أمير الظلام هى ثلاثة روايات أنطونيو مونيوث مولينا. صدرت 1989، أى بعد عامين من صدور الشتاء فى لشبونة. وهى رواية لا بد وأن تدرج ضمن روايات الألغاز أو المغامرات أو لعل من الأفضل أن نصنفها على أنها رواية جاسوسية. يشير العنوان وشرحه فى الفصول أو المشاهد الأخيرة وكذلك العبارة المأخوذة من دون كيخوته التى تستهل بها الرواية، كل ذلك يشير إلى أن القصة التى تروى متجاوزة فى كل لحظة. ومع ذلك، فإن الجانب الأخلاقى والتغلغل داخل كل ما هو إنسانى لا يتم عن طريق المناقشة وإنما عن طريق تدفق أحداث وإيماءات وكلمات الشخصيات. وتطور الحكاية الرئيسية -وهى وإن كانت تشير إلى ظاهرة معاصرة إلا أنها ليست رواية شهادة تاريخية - حول خيانة وتصفية حسابات بين أفراد جماعة تعمل فى السر، على الرغم من أنه ابتداء من الفصل الرابع عشر وحتى الثامن عشر الذى ينهى

الرواية، يقوم البطل/الراوي في ضمير المتكلم بإيضاح من هو الخائن الحقيقي، الذي هو تلك الشخصية التي تسمى "بلتينروس" التي تختفي في الظلام - رمز صريح للشر - وتواصل حياتها على الرغم من أنها تسببت في عمليتي القتل اللتين تشير الرواية إليهما: حادث مقتل والتر (الذي وقع في الماضي ويتذكره البطل) ثم مقتل أندراى (الذي يحدث بالفعل في مضارع السرد).

تفسر فن ونجاح مونيوث مولينا سمتان هامتان: أولاهما، طبيعة الرواية؛ وثانيتهما، التقنية التي يعبر بها الكاتب عن معرفته بالإنسان وعن إيماءاته الأخلاقية. ففي أمير الظلام ينفرد ضمير المتكلم بقص أحداث الرواية من خلال الكاتبين دارمان مستخدماً الأسلوب المباشر وهو ما يتضح ابتداءً من الجملة الأولى في الرواية: جللت بمدريد لأقتل رجلاً لم أراه من قبل (ص7). من ناحية أخرى، لابد أن نشير إلى أن كلمة الرواية هي التي تنفرد بالسيطرة على كل الكتاب غياب الحوار ملحوظ جداً - فهو يقص على القارئ، دون أية وساطة، القصة من حيث وصفها الخارجي ومن حيث التفسير الذي يوجهه عليه سرد الأحداث. ويتدفق السرد على نحو يقترب بالرواية من شكل الرواية الشفهية البدائية، غير أن من واجبنا أن نضيف كذلك الدور الذي تؤديه ذاكرة البطل وإيماءاته إلى أن الانتقام، الآن أو في الماضي، هو من قبيل الخطأ. وتظهر إشارة إلى ذلك في الصفحات الأولى:

كل ما كان في المخزن من مصباح الفحم وروايات ورائحة الهواء والأحجار الرطبة والمشمع الذي كان يطن الأرفف. كل ذلك كان ينطوي على خطأ مزعج في الزمن. ليس فرق توقيت ولكنه تغير في مروره وعدم توافق في عمر الأشياء يظهر في الستارة البلاستيكية الخضراء وفي التواريخ المختلفة للصحف التي تناثرت على الأرضية (ص9).

ويضيف الكاتب لمحة غنائية إلى ذاكرة الراوي باستخدام الأشياء أو الطبيعة كعناصر مشاركة في المغامرة:

ليلة أن هرب أو ادعى الهروب من قسم الشرطة، أخبروني أن أمطاراً غزيرة هطلت فأغرقت بعض الشوارع وقطعت التيار الكهربائي عن وسط المدينة... جرى على غير هدى تحت أمطار كانت كثيفة إلى حد أن كشافات السيارات لم تكن لتخترقها والحراس الذين طاردوه وراحوا يطلقون الأعيرة النارية بطريقة عشوائية لم يتمكنوا من اقتفاء أثره وسط الظلام الدامس الذي لف الشوارع (ص ص8 و9).

ومن ناحية أخرى، فإن النبرة الذاتية أحياناً وتحليل الدوافع الدفينة أحياناً أخرى يعمقلن -
كعنصرين كاشفين- الصبغة الأخلاقية فيما يميل بالقرارئ إلى جانب الضحايا:

واصلت المضي في الكذب مستمداً قوتي منه ومتخيلاً أنني لم آتٍ لقتل رجل،
ورحت في نفس الوقت، كما لو كنت في حلم مزعج وإرادي على نحو ما،
أحسب حساب كل خطوة من خطوات التفيد كما كانوا يقولون هم دائماً،
متزمين في كلماتهم، في صياغتهم العنيدة لكلمات لم تمت قط بصلة إلى الحقيقة،
إذ إن هدفهم الوحيد كان نفيها والتأمر عليها لتبدو أحلاماً مغايرة، أحلامهم هم
التي كانت تغذيتهم كالماء والهواء ولها قدرة غريبة على أن تحكم حياة إنسان، أنا،
أو ذلك الآخر الذي كان في انتظاري بمصمين دامين من أثر القيود، وبوجه لا
يزال متورماً وبمشية عرجاء وهو يموت من الوحدة والخوف، وبوجه رب أسرة
يفكر وهو وسط أهله في سجن انفرادي أو خيانة زوجية مستقبلية، وهو يقرأ
روايات في مخزن مهجور وهو يرتعد من البرد في انتظار وصول رسول هو مخلصه
وجلاله (ص 59).

وتوضح هذه الفقرة الخاصة الثانية التي تميز الفن الروائي للكاتب والتي هي في نفس الوقت
طريقته في تصوير أفق الصراع بين الخير والشر في قلوب شخصياته، كما أن حكاية موت
أندراي هي أيضاً حكاية تطور شخصية الراوي، الكاتب دارمان، الذي وإن يكن في البداية
يبدو متحفظاً فيما - يختص بإنجاز أمر القتل - إن قرار رحلي أعاد إلى ضميري شجاعة
وهمية كنتك التي يستشعرها من يقرر هجر العادات المزدولة (ص 72) - إلا أنه يكشف
للقرارئ في الصفحات الأخيرة عن انتصار الشر في صورة العنف الذي يمثله بلتينروس صاحب
قرارات القتل التي تلوث أيدي الآخرين.

قد يكون هذه النية الأخيرة لدى أنطونيو مونيوت مولينا هي ميرر أن يكون بناء هذه
الرواية قائماً على بنية أقل تناغماً من تلك المستخدمة في الشتاء في لشبونة. وقد قصد بعض
النقاد إلى هذا الخلل في التوازن عندما أشاروا إلى أن الرواية كان يمكن أن تنتهي في الفصل
الثالث عشر بموت أندراي. أما من واصل القراءة حتى الفصل الثامن عشر الذي تنتهي به
الرواية فإنه يكشف أن مهمة هذه الفصول الأخيرة لا تعدى تعريف القراء بأسرار خيوط
الخطأ والخيانة وفي النهاية خطوط الحبكة الروائية. غير أن كلا من الخطأ والخيانة والحبكة
ليست إلا رموزاً تشير، كما سبق أن أوضحنا، إلى الحضور المستمر الذي يمارسه بلتينروس

واستراتيجيته الخفية للحياة والجريمة. وانطلاقاً من وجهة النظر هذه، لا بد لنا من أن نقيم الميتين المتطابقتين اللتين لقيهما كل من والتر وأندراى، وكذا ما انتهت إليه المرأتان اللتان تحملان نفس الاسم: ريبكا أوسوريو، فأولاهما أصابتها لوثة عقلية إثر معرفتها بالحقيقة في حين احترفت الثانية الجريمة وهو ما تحتتم به الرواية.

إن الفن الروائى لدى مونيوت مولينا ليؤكد بهذا العمل كيف أنه يمكن عن طريق الخيال أو "الحلم المتعمد" - كما يحلو لمولينا أن يسمى الكتابة - الدخول إلى شئ غامض كحياة البشر والأسرار التى تكمن وراء مختلف أنواع السلوك.

ميغيل سانشث أوستيث:

ذهبت جائزة إيرالدي للرواية عام 1989 إلى الوهم الكبير لميغيل سانشث أوستيث. وكان الفائز الذى ولد فى بامبلونة عام 1950 قد أصدر قبل ذلك مجموعة أعمال نال العديد منها استحسان النقاد: أوراق واهم (1983) وممر القمر (1984)، وهى القصة التى تعكس واحدة من أهم خصائص الكاتب، أى نظرتة التشاؤمية تجاه العالم، وحانة طنجة (1987) ويوغل من خلالها فى أعماق البيئة الريفية ونفس الحيز الفضائي الذى تدور حوله كل من الوهم الكبير وضيعة الأمريكى اللتين صدرتا فى نفس السنة.

من حيث الشكل، تقدم الرواية الفائزة راوين: أمين مكتبة يسعى لكشف أسرار حياة كاتب اختفى فى باريس وسط ظروف مأسوية وهو الراوى الذى يقوم بمهمة التحكم فى القصة وتفسيرها، أما الراوى الثانى فهو المحامى م. لباردين الذى يعاد الاستماع إلى أقواله المسجلة التى طلبها أمين المكتبة والتى تتعلق بحياة شخصين آخرين من أصدقاء دافيد لاوستين الكاتب المتوفى: غابرييل اتشينوث ولويس أرماندو أوريباك. فقد كان الثلاثة يرتبطون بعلاقة صداقة حميمة فيما بينهم نشأت وعيشت فى مرحلة شباهم - "الوهم الكبير" - ثم قُاوت بسبب تدخل بعض العواطف والأحداث الغامضة فيها والتى لم يتمكن من كشفها كلية المحامى الذى يقوم بدور الكاشف والمستتر فى آن واحد.

ويشير العنوان إلى ذلك الوهم الكبير المتعلق بتلك الصداقة المتداعية، وإن كان يتضمن أيضاً إشارة إلى فيلم جون رينوار الذى يحمل نفس الاسم ويمثل اللوحة الأسطورية التى تنفج القصة عنصر الترابط. إنه بالفعل عالم السينما، السينما التى يشاهدها الشخصوس الثلاثة الذين يسكنون نطاقاً إقليمياً هو مدينة بايون الفرنسية،

جنة الحرية التي يلجأ إليها الأصدقاء الثلاثة للفرار من الواقع الذي يعايشونه يوميا. فهو الملجأ الوحيد لغابرييل اتشينو حتى يتحقق الانتقام بموت لويس أرماندو أوريباك كما يرد في تصريح لآباردين:

لقد كنت أعتقد، يبدو أنني قلت ذلك من قبل، أن غابرييل اتشينو كان رجلا يستمتع بالسينما الخاصة به على طريقته هو الخاصة. وبعالمه الخاص من الظلال والأحلام. هو رجل كغيره من الرجال. مثلك تماما. رجل تائه ومضطرب أحلامه الخاصة وأحلام غيره، وهذه حالنا جميعا في الغالب. ألا ترى ذلك؟ (ص135).

وتكتسب السينما الريفية في فترة الستينيات -الإحداثي الزمني للرواية- قيمة دلالية لا تقبل المناقشة في إشارتها إلى ذلك العالم المترع بالأحلام والذي يعيشه الأبطال الثلاثة باعتباره الرباط الأقوى في تلك العلاقة.

غير أن التطور المتباين لحياة كل منهم والعالم البائس الذي يحيطون اللثام عن وجوده، يدلان على الصعوبة التي يجدها البشر في التفاهم فيما بينهم على المستوى العميق والنبيل المتره عن المصلحة. في إشارة دلالية للرواية نقرأ ما يلي في صفحة 47: قد لا يعرف أي منا الكثير عن الآخر وهذا بالتحديد ما يحفظ علاقتنا وينأى بها عن أي احتمال شعور بالخذلان. فعلى مدار الرواية هنالك تشديد على الوعورة البالغة التي تواجه العلاقات الإنسانية وتعذر الاتصال بين الأفراد بسبب الانفعالات التي تعشش بداخلهم.

تمكن ميغيل سانشت أوسيتث من خلق عوالم يسهل فيها إدراك كل ذلك. كما استطاع بنجاح الاقتراب من بعض الجوانب العميقة في الوجود وهذا في حد ذاته يحسب له في ظل عالم الابتذال الذي يدور فيه جزء كبير من الفن الروائي المعاصر. ومع ذلك فإن الشخصيات، وإن تكن حقيقية، غير مقنعة تماما. ولعلنا لهذا السبب نستشعر في لحظة ما أثناء قراءة الرواية ثقل عالم التغلغل ومن ثم نفقد الاهتمام بالسرد.

إن الإشارة التي تستخدم دائما كوسيلة لتحسيد العتامة والغموض اللذين يكتنفان عالم الدلالات فيما يتعلق بسرد الوجود لا تبدو كافية لتشيد عالم خيالي يستطيع أن يقنع القارئ.

لويس لانديرو

الجائزة الوطنية في الآداب وجائزة النقد لعام 1989

نشر لويس لانديرو أول أعماله وهو في الواحدة والأربعين من عمره، وروايته

الأولى ألعاب العمر المتأخر صدرت عام 1989. وهو مجلد يمزج بين الفكاهة والقاتازيا ولا يخلو من بعض اللمحات الرمزية ومن ثم فقد ولج هذا الروائي الذى عرف فى سن النضج عالم الرواية بكتاب ينأى عن الارتجالية ولا يخرج إلا من لدن كتاب له باع طويل فى محاولات الكتابة.

وفى الوقت الراهن، يشغل لويس لانديرو وظيفة أستاذ اللغة والأدب فى معهد ثانوى فى مدريد. ولد لويس لانديرو فى البوكر كى بيطليوس عام 1948. وقيم فى مدريد منذ أن بلغ الثانية عشرة من عمره ودرس فقه اللغة الإسبانية فى جامعة مدريد المركزية.

والحكاية التى يرويها لانديرو هى شرح لعنوان الرواية، أى ألعاب سن الشيخوخة التى يقوم بها البطلان، غريغوريو أولياس وخيل. فالأول موظف رمادى تواتيه الفرصة -بعد أن ناهز الأربعين- على يد خيل الذى يتعرف عليه فترة شبابه فى حين أن خيل وهو الرجل الناضج أيضا، يعتمد غويغوريو ليطلق العنان للمثالية التى طالما تمنى تحقيقها. إن انتحال غريغوريو لشخصية فارونى، تلك الصورة الكاريكاتورية المأسوية للفنان المحبط، تفسح المجال أمام أحلام خيل الذى لا يتوقف عن تعقيد الأمور. غير أن الحكمة ولعبة الخيال تخفيان تحت طيأهما دلالات أخرى يكشفها القارئ مع توالى صفحات الكتاب.

تأتى فى المقام الأول قدرة الخيال التى لا تعرف الحدود وبوسعها أن تمييت الشخصية الحقيقية وتحيى الأخرى المتخيلة التى طالما كانت حلما والتى كان يمكن أن تعطى للوجود معناه. كما لا تغفل خطورة ذلك الطموح الإنسانى الزائد، خاصة عندما يقوم على كومة هشة من الأكاذيب، فضلا عن السبل الخاطئة التى يتبعها الإنسان فى بحثه عن السعادة، فى حين أن الخطوة الأولى قد تكمن فى مجرد أن يحاول كل إنسان أن يكون هو نفسه أو ذاته أولا (ص350) ... إلخ.

إن القدرة على الإغراق فى الخيال التى يتمتع بها لانديرو تتمكن من جعل هذه المعانى وأخرى غيرها مما ورد فى الرواية تظهر من خلال العالم القاتازى والأخاذ الذى تتميز به القصة. فكل قصة تضم أحداثا داخلية، كما أن الصور والأحداث الخيالية تحمل إشارات إلى تلك الأحداث الداخلية. إن الأحداث الخيالية تشير إلى الحيرة التى تكابدها البشرية ومن ثم يطفى الرمز على الخيال ويشعر القارئ بأن هناك شيئا آخر فى حاجة إلى أن يعبر عنه. تمكنا القصة من أن نكتشف بالتدريج الحقيقة الخفية داخل الإنسان، وكذا أرض الحرية التى يسكنها الروائي فى الخيال كما ذكرنا سابقا.

تسهم الفكاهة التي صيغت بها الرواية في تسليط الضوء على ألعاب السن المتقدمة وإضفاء صفة الاحتمالية على الواقع فيما يتعلق بالخائفة، ففيها تتدارك الإفراطات والمبالغات التي شابت الصفحات الـ369 التي تضمها الرواية التي تنتهي بـ:

ربما كانت حياة جميلة، همس غريغوري حالاً. الاستيقاظ مع بزوغ الشمس والتنزه مصفراً خلف قطعان الماعز والاستلقاء على العشب لمشاهدة مرور السحب والذهاب للصيد في بعض الأحيان. إنها بلا شك حياة جميلة لا تضاهيها أخرى... (ص ص 367-368).

يعتمد الكتاب بنية تقليدية تتيح الفرصة لتقديم المغامرات الطائشة لبطلها. وتنشغل أولاً بفن القص الذي يقوم على تجربة إنسانية شديدة الثراء والغموض لدرجة يصعب معها أن تكون موحية.

يذكر لويس لانديرو، في "يوميات الرواية المعاصرة" التي أشرنا إليها في أكثر من موضع من هذا الكتاب، أن تعليمه الأدبي قد بدأ منذ نعومة أظفاره عندما كانت جدته الأمية التي كانت تشتغل بالرعي وتمتلك حكمة الراوي الشفهي المعروف، تقوم بحكاية الحوادث له. وهو ما أكسبه ذلك الحس الذي لا يتوقف عن تقدير الإيقاع والتبرة والمنظور الروائي: إن الإيقاع يغير معنى الكلمات فهو دلالي. وفي القصة، لا بد من خلق روابط بين جميع الأجزاء، مع فتح أبواب وعمارات في مبنى القصة بحيث يؤدي كل شيء إلى غيره وينطلق العالم الروائي ويكتسب صفات الواقع ويزداد كثافة. أما من حيث المنظور، فهو يرى أن السرد هو اقتضاب واختيار وبالتالي فهو رفض ولكنه أيضاً إطلاق لعنان الذاكرة والخيال للبحث عن مراتع للحرية.

وفي النهاية، يشير إلى القاعدة الذهبية التي يتبعها كاتب: لا بد وأن نعشق الكلمات بلا كلل فتشتملها ونراها ونسمعها ونقيم معها علاقة قوية وشخصية، أما إذا نفدت الكلمات فهذا يعود إلى معرفتنا السطحية والمحايدة للأشياء. إننا عندما نعرف الأشياء جيداً وبحب أو عندما نتخيلها بقوة، فإن الأسماء لا تنفد أبداً. توجز كلمات لانديرو لمحات هامة في سرده: فانطلاقاً من حساسيته المعاصرة يتناول هذا الكاتب أدبنا التقليدي ويؤكد أهمية الكلمة كـالرواية على اعتبار أنها عملية إبداع بالكلمات - كمصباح تجتمع فيه التجربة الإنسانية.

الهوامش:

- (1) "عشر سنوات من الرواية في إسبانيا 1976-1985"، مجلة إنسولا، عددا 364 و365، يوليو وأغسطس 1985.
- (2) داريو يانوييا: "الرواية"، مجلة ليريس إسبانيولاس (1976-1986)، مدريد، كاستاليا، 1987، ص ص 19-64.
- (3) "جيل 68"، الأوروغايو، يونيو 1988.
- (4) "الفن الروائي المعاصر في إسبانيا"، مجلة الغرب، يوليو - أغسطس 1989.
- (5) يانوييا داريو - نفس العمل السابق "الرواية" ص 64.
- (6) سانت يانوييا سانتوس "الكشكول" الأوروغايو - نفس العمل المذكور - ص 64.
- (7) "الفن الروائي المعاصر في إسبانيا" - نفس العمل المذكور.
- (8) برتولو كارنيس كونستانتينو "مدخل إلى فن الرواية الإسبانية المعاصرة"، مجلة "الغرب"، ص ص 29 - 60.
- (9) ماريانو أنتولين راتو، مجلة الأوروغايو - (سبق ذكره) ص 33 وما يليها.
- (10) لويس ماتييو ديث، مجلة "الأوروغايو"، العدد 18، ص 37.
- (11) لويس ماتييو ديث، مجلة "الغرب"، العدد 37، ص 89 و90.
- (12) من مقال في مجلة "الأوروغايو"، عدد 26، ص 42.
- (13) بويطيقا: مجلة الغرب، العدد المذكور سابقا، ص ص 192 - 193.
- (14) بويطيقا، مجلة "الغرب"، العدد المذكور سابقا، ص ص 83 - 84.
- (15) مجلة "الغرب"، العدد السابق ذكره، ص 85 وما يليها.
- (16) مجلة الأوروغايو - العدد 26 - ص 55.
- (17) مجلة "الغرب" - العدد السابق ذكره - ص 236.
- (18) مجلة "الأوروغايو" - العدد 26 - ص 54.
- (19) أليارو بومبو، حياة القديسة ماريأ أدريانا، فقرة مهلة إلى مجلة "الغرب"، العدد المذكور، ص ص 229 - 235.
- (20) انظر مجلة "الأوروغايو"، عدد يونيو 1988، ص ص 37-39.

فهرس الأعمال

**** إدواردو مندوثا Eduardo Mendoza:**

- 1- الحقيقة في قضية سابولتا ، برشلونة، مييس بارآل، 1975.
- 2- لغز القبو المسحور، برشلونة ، مييس بارآل ، 1979.
- 3- متاهة الزيتون ، برشلونة ، مييس بارآل ، 1982.
- 4- مدينة العجائب، برشلونة، مييس بارآل، 1986.
- 5- الجزيرة الغريبة، برشلونة، مييس بارآل، 1989.
- 6- بلا أنباء عن غورب، برشلونة، مييس بارآل، 1991.
- 7- عام الطوفان، برشلونة، مييس بارآل، 1992.
- 8- كوميديا خفيفة، برشلونة، مييس بارآل، 1996.

**** إستر توسكس Esther Tusquets:**

- 1- نفس بحر كل صيف، برشلونة، لومن، 1978.
- 2- الحب لعبة لشخص واحد، برشلونة، لومن، 1979.
- 3- جانحة عقب الفرق الأخير، برشلونة، لومن، 1980.
- 4- سبع نظرات على نفس المنظر، برشلونة، لومن، 1981.
- 5- حتى لا تعود، لومن، 1985.

**** إغناثيو أغوستي Ignacio Agustí:**

- 1- الأخاديد، برشلونة، دار نشر لا غاثيلا، 1942 (الطبعة الثانية، برشلونة، ناوتا، 1969).
- 2 - ماريونا ريول، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1944.
- 3 - ريوس الأرملة، برشلونة ، دار نشر دسطينو 1945.
- 4 - ديسيديريو، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1957.
- 5- التاسع عشر من يوليو، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1965.
- 6- الحرب الأهلية، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1972.

**** إغنائيو ألدیکوا Ignacio Aldecoa:**

- 1 - بریق الدم، برشلونه، دار نشر بلاتینا، 1954.
- 2 - عشية الصمت، مدريد، دار نشر تاوروس، 1955.
- 3 - مع الريح الحارة، برشلونه، دار نشر بلاتینا، 1956.
- 4 - غران سولی، برشلونه، دار نشر نوغیر، 1957.
- 5 - قیس من حکایة ما، برشلونه، دار نشر نوغیر، 1957.
- 6 - سانتا أولاخا الفولاذ وحکایات أخرى، مدريد، دار نشر ألیاثا، 1968.
- 7 - أرض مشاع وأقاصيص أخرى، برشلونه، دار نشر سالبات، 1972.
- 8 - قصص (طبعة خوسیفینا رودریغث دی ألدیکوا)، مدريد، دار نشر کاتدرا، 1977.
- 9 - الأعمال القصصية الكاملة، مدريد، دار نشر ألیاثا إديتوریا.

**** إغنائيو غومیت دی لیانیو Ignacio G. de Leño:**

- 1 - أركاديا، مدريد، ألفاغوارا، 1981.
- 2 - بحار و أثر، مدريد، إیریون، 1981.

**** ألبارو بومبو Alvaro Pombo:**

- 1 - بطل أسطح مانسارد، برشلونه، أناغراما، 1983.
- 2 - ابن بالتینی، برشلونه، أناغراما، 1983.
- 3 - قصص غیاب الجوهر، برشلونه، أناغراما، 1984.
- 4 - العائد، برشلونه، أناغراما، 1985.
- 5 - الجرائم التافهة، برشلونه، أناغراما، 1986.
- 6 - متر البلاتین المعالج بالإیریدیوم، برشلونه، أناغراما، 1990.

**** ألبارو کونکیرو Alvaro Cunqueiro:**

- 1 - بحر الشمال، سانتیاغو دی کومبوستیلا، مطبعة نوس، 1932.
- 2 - قصائد بین نعم ولا، سانتیاغو دی کومبوستیلا، مطبعة نوس، 1933.
- 3 - مدائح رییرا، بیغو، دار نشر مونتیری، 1934.

- 4 - مارلين و العائلة، برشلونة، دسطينو، 1957.
- 5 - قائد الخورس الكنائسي، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1959.
- 6 - أخبار سوشاتيري، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1959.
- 7 - شباب عوليس، برشلونة، دار نشر أرغوس، 1960.
- 8 - عندما يعود سندان العجوز إلى الجزيرة، برشلونة، دار نشر أرغوس، 1962.
- 9 - زهور الألفية الثانية ومنقار عصفور، برشلونة، دار نشر تابير، 1968.
- 10 - رجل يشبه أوريسيس، دار نشر دسطينو، 1969.
- 11 - حياة وهروب فانتو فانتيني دي لا غراديكا، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1972.
- 12 - عام النيزك و معركة الملوك الأربعة، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1974.
- 13 - مجموعة المقالات الصحفية الكاملة، طبعة توسكيتس (خمس مجلدات).

**** ألفونسو س. بالوماريس Alfonso S. Palomares:**

- مطبعة الخوف، مدريد، سيدماي، 1977.

**** ألفونسو ثاباتيير Alfonso Zapater:**

- الحادث، برشلونة، دسطينو، 1983.

**** ألفونسو غروسو Alfonso Grosso:**

- 1- الخندق، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1960.
- 2- سماء وعرة الزرقاء، برشلونة، سيس بارال، 1961.
- 3- رأس ثلجي، برشلونة، سيس بارال، 1963.
- 4- خرمينال وقصص أخرى، برشلونة، سيس بارال، 1963.
- 5- لوحات داخلية، برشلونة، سيس بارال، 1963.
- 6- إينيس علي وشك الوصول، برشلونة، سيس بارال، 1968.
- 7- زخرف الكرسي، مدريد، إداسا، 1970.
- 8- مايو المزدهر، ألفاغوارا، 1973.

- 9- الميتة الجميلة، برشلونة، 1976.
- 10- المدعوون، برشلونة، بلانيتا، 1986.
- 11- بريد إسطنبول، برشلونة، بلانيتا، 1980.
- 12- مع زهوري إلى ماريا، مدريد، كاتدرا، 1981.
- 13- خريف هندي، برشلونة، بلانيتا، 1983.
- 14- جريمة البحيرات، برشلونة، بلانيتا، 1985.

**** آنا ماريا ماتوتي Ana María Matute:**

- 1 - آل هاييل، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1948.
- 2 - حفل في الشمال الغربي، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1953.
- 3 - مسرح صغير، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1954.
- 4 - على هذه الأرض، برشلونة، دار نشر إكسيتو، 1955.
- 5 - الأبناء الموتى، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1958.
- 6 - الذاكرة الأولى، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1960.
- 7 - الجنود يكون ليلا، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1964.
- 8 - الشوك، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1969.
- 9 - برج المراقبة، برشلونة، دار نشر لومن، 1971.

**** آنا ماريا مويش Ana María Moix:**

- 1- خوليا، برشلونة، سيس بارال، 1969.
- 2- هذا الفتى ذو الشعر الأحمر الذي أراه كل يوم، برشلونة، لومن، 1971.
- 3- والتر .. لم رحلت؟، برشلونة، بارال، 1973.
- 4- على صورته وهيته، برشلونة، لومن، 1981.
- 5- الشيم الخطرة، برشلونة، بلاثا إي خاتيس، 1985.

**** أنجيل ماريا دي ليرا Angel María Lera:**

- 1- أبواق الخوف، برشلونة: أغيلار، 1964.

- 2- القوطية، برشلونة، دسستينو، 1959.
- 3- خزي، مدريد، أغيلار، 1960.
- 4- المنسيون، مدريد، أغيلار، 1960.
- 5- شوك، مدريد، أغيلار، 1962.
- 6- أرض للموت، مدريد، أغيلار، 1963.
- 7- لقد فقدنا الشمس، مدريد، أغيلار، 1964.
- 8- الرايات الأخيرة، برشلونة، 1967.
- 9- رجل للبيع، برشلونة، 1973.
- 10- نحن، الخاسرين، برشلونة، بلانيتا، 1974.
- 11- الليل بلا ضفاف، برشلونة، أرغوس، 1976.
- 12- الرجل الذي عاد إلى الجنة، برشلونة، بلانيتا، 1976.
- 13- فجر مظلم، برشلونة، أرغوس، 1977.
- 14- اختطاف في بويرتا دي إيرو، برشلونة، بلانيتا، 1982.

**** أندريس برلانغا Andrés Berlanga:**

- 1- بارود مبتل، دار النشر دسستينو، 1972.
- 2- غاثنايبرا، برشلونة، دار نشر نوغار، 1984.
- 3- من الحياة الدنيا، مدريد، أوبس-رباتوريو إديثونيس، 1987.

**** أندريس بوش Andrés Bosch:**

- 1- الليل، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1962.
- 2- تكريم خاص، برشلونة، دار نشر بلاثا إي خانيس، 1962.
- 3- نصب، مدريد، دار نشر ماخيس-تيريو إسبانيول، 1965.
- 4- طقوس مدنسة، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1967.
- 5- المشاجرة، مدريد، غواداراما، 1969.
- 6- الساحر واللهب، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1970.
- 7- ذكرى اليوم، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1982.

**** أنطولين راتسو Antolín Rato :**

- 1- 900 ألف ماخ تقريرا، خيخون، دار نشر خوكسر، 1973.
- 2- **DE VULGARI ZYKLON B MANIFESTANTE**، خيخون، دار نشر خوكسر، 1975.
- 3- بين أماكن وسيطة، وام، أوكرونيا، 1978.
- 4- عالم عنكبوت، مدريد، إيريون، 1981.
- 5- حقول الضمير الموحدة، مدريد، كاتدرا، 1984.
- 6- البحر المنفى، برشلونة، أناغراما، 1988.
- 7- أغاني "بلوز" في أبريل، برشلونة، أناغراما، 1990.

**** أنطونيو برييتو Antonio Prieto :**

- 1- صباح الخير يا أرغويس، برشلونة، بلانيتا، 1956.
- 2- لا تارو، عد، برشلونة، بلانيتا، 1958.
- 3- لقاء إيليتيا، برشلونة، بلانيتا، 1961.
- 4- مراثية أمل، مدريد، ثيد، 1962؛ ط2، مدريد، نارثيا، 1972.
- 5- ثلاث خطوات لرجل، برشلونة، بلانيتا؛ ط3، 1964.
- 6- مقدمة موت، برشلونة، بلانيتا، 1965.
- 7- سر، مدريد، إيميسا، 1972؛ ط2، برشلونة، بلانيتا، 1986.
- 8- رسالة بلا زمن، مدريد، إيميسا، 1975.
- 9- السفير، برشلونة، سيس بارال، 1988.

**** أنطونيو غالا Antonio Gala :**

- المخطوط القرمزي، بلانيتا، 1991.

**** أنطونيو كولينا Antonio Colinas :**

- 1- رسالة مطولة إلى فرانثيسكا، برشلونة، سيس بارال، 1986.
- 2- نحو الفرق اللانهائي، برشلونة، توسكتس، 1986.

– من نتاجه الشعري : "قصائد 1967-1985"، مدريد، يسور، 1988.

**** أنطونيو لاريتا Antonio Larreta :**

– بولايرونت، برشلونة، بلانيتا، 1980.

**** أنطونيو مونيوث مولينا Antonio Muñoz Molina :**

1- طوبى له، برشلونة ، سيس بارال ، 1986 .

2- الشتاء في لشبونة ، سيس بارال ، 1987 .

3- أمير الظلام ، سيس بارال ، 1989 .

4- الفارس البولندي، برشلونة ، بلانيتا ، 1990 .

5- صاحب السر، برشلونة، سيس بارال، 1994.

6- حية قتالية ، مدريد، ألفاغوارا، 1995.

7- بلدر ، مدريد، ألفاغوارا، 1997.

**** أولاليا غسلبارياتو Eulalia Galbarriato :**

– ظلال خمس، برشلونة ، دار نشر دسطينو ، 1946 .

**** إيلينا سورياتو Elena Soriano :**

1 – شاطئء النجائن، مدريد، دار نشر كاييخا، [امرأة ورجل، ج1]، 1955.

2 – سراب، مدريد، دار نشر كاييخا، [امرأة ورجل، ج2]، 1955.

3 – ميديا 55، مدريد، دار نشر كاييخا، [امرأة ورجل، ج3]، 1955.

4 – شهادة أم، برشلونة، دار نشر بلاثا إي خانيس، 1985.

5 – الحياة الصغيرة: أقاصيص الماضي والحاضر، برشلونة، دار نشر بلاثا إي

خانيس، 1989.

**** إيلينا كيروغا Elena Quiroga :**

1- الوحدة المدوية، 1949 (وأعادت تاوروس طبعها في مدريد 1981).

- 2- رياح الشمال، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1951.
- 3- الدم، برشلونة، دسطينو، 1952.
- 4- مسار رقم واحد، مدريد، برنسا إسبانيولا، 1953.
- 5- شيء يحدث في الشارع، برشلونة، دسطينو، 1954.
- 6- المريضة، برشلونة، نوغير، 1955.
- 7- القناع، برشلونة، نوغير، 1955.
- 8- بلائدا الشابة وحكايات أخرى، مدريد، برنسا إسبانيولا، 1956.
- 9- المصارعة الأخيرة، برشلونة، نوغير، 1958.
- 10- شجن، برشلونة، نوغير، 1960.
- 11- أسطر اسمك، برشلونة، نوغير، 1965.
- 12- حاضر عميق، برشلونة، نوغير، 1973.

**** بيدرو دي لورنثو Pedro de Lorenzo:**

- 1- الوحدة الخامسة، مدريد، غارثيلاسو، 1943.
- 2- الملاحه المفقودة، إيديتورا ناثيونال، 1947.
- 3- فانتازيا في الميدان الصغير، برشلونة، لويس كارالت، 1953.
- 4- أنجيليكا، مدريد، إيديثيونيس إي بوبليكاثيونيس، 1956.
- 5- ضمير للإيجار، برشلونة، بلانيتا، 1956.
- 6- أشجار ألونسو مورا، مدريد، برنسا إسبانيولا، 1970.
- 6- الأعمال الكاملة، مدريد، إيديتورا ناثيونال، 1974.
- 7- المقهى الكبير، برشلونة، بلانيتا، 1974.
- 8- أربعة من الأسرة، مدريد، برنسا إسبانيولا، 1977.
- 9- رجل من كينتانا، مدريد، ألثي، 1979.
- 10- الوحدة تمرد، برشلونة، بلاثا إي خانس، 1980.

**** بنتيلا أوريا Vintila Horia:**

- 1- فارس الصير، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1961.

- 2- الله ولد في المنفى، برشلونة ، دسطينو (الطبعة الخامسة)، 1963.
- 3- الرسالة السابعة، برشلونة ، بلاثا إي خانييس ، 1966 .
- 4- امرأة لسفر الرؤيا ، مدريد ، غوارداراما ، 1968 .
- 5- مذكرات فلاح من الدانوب ، برشلونة ، ج.ب. ، 1968 .
- 6- "أشعار" روائي ، مدريد ، برنسا إسبانيولا ، 1972 .
- 7- قبر في السماء ، برشلونة ، بلانيتا ، 1987 .

**** بنجامين خارنس Benjamín Jamés :**

- 1- البروفيسور العديم النفع ، مدريد ، لاغاثيتا ليتيراريا ، 1926 .
- 2- ضيف من ورق ، مدريد ، إستوريا نويسا ، 1928 .
- 3- راتب صيفي ، مدريد ، لا غاثيتا ليتيراريا ، 1929 .
- 4- الأحمر و الأزرق ، مدريد ، إسباسا كالي ، 1932 .
- 5- باولا و باوليتا ، مدريد ، إسباسا كالي ، 1932 .
- 6- سان أليخو ، مدريد ، طبعة ليتيراتورا ، 1934 .
- 7- الراهبة باتروثينيو (الطبعة الثالثة ، مدريد ، إسباسا كالي ، 1936) .
- 8 - خط ناره (مقدمة و ملاحظات باسكوال إرناندث) ، سرقطة ، 1980

**** بيثيتي مولينا فويش Vicente Molina Foix :**

- 1- متحف الرعب الإقليمي، برشلونة، ديسطينو، 1970.
- 2- تمثال نصفي، برشلونة، سيس بارال، 1973.
- 3- جماعة الرياضيين ، مدريد، ألفاغوارا، 1979.
- 4- آباء أرامل، مدريد، كاتدرا، (الطبعة الثانية، 1984).
- 4- خمسة عشر يوما سوفيتية، برشلونة، أناغراما، 1988.

**** توماس سلبادور Tomás Salvador :**

- 1- حكايات بالكانيو : برشلونة ، دسطينو ، 1952 .
- 2- قيود الأسرى ، برشلونة ، لويس دي كارالت ، 1955 .

- 3- البركة ، برشلونة ، لويس دى كارالت ، 1953 .
- 4- حوارات في الظلام ، برشلونة ، لويس دى كارالت ، 1955 .
- 5- الكسول ، مدريد ، ثيود ، 1956 .
- 6- رأس بارا ، برشلونة ، دسستينو ، 1958 .
- 7- السفينة ، برشلونة ، دسستينو ، 1959 .
- 8- المحرض ، برشلونة ، دسستينو ، 1960 .
- 9- اللصوص ، برشلونة ، برغارا ، 1962 .
- 10 - الفرقة 250 ، برشلونة ، (الطبعة الرابعة ، دسستينو ، 1962) .
- 11- حائط في مواجهة الشمس ، برشلونة ، مارتى ، 1964 .
- 12- جرو ، برشلونة ، مارتى ، 1976 .
- 13- مانولو ، الفيلسوف ، برشلونة ، بلاثا إي خانيس ، 1976 .
- 14- رفاق 74 (الطبعة الثانية ، برشلونة ، بلاثا إي خانيس ، 1975) .
- 15- الأسقف القرصان ، برشلونة ، بلاثا إي خانيس ، 1981 .
- 16- مرصوف شريد الفضاء ، برشلونة ، بلانيتا ، 1983 .

**** توماس كابوت Tomás Cabot :**

- فصيلة إعدام ، برشلونة ، دار نشر دسستينو ، 1960 .

**** تريسا غاربى Teresa Garbi :**

- زخرف ، بلنسية ، بروميتيو ، 1981 .

**** تريسا ماركوينا Teresa Marquina :**

- العيد ، برشلونة ، بلاثا إي خانيس ، 1981 .

**** تيرينشى مويش Terenci Moix :**

1- أمواج على صخرة مقفرة ، برشلونة ، دار نشر دسستينو ، 1970 .

2- يوم وفاة مارلين ، برشلونة ، دار نشر لومين ، 1970 .

- 3- أخبار إيطالية ، برشلونة ، سيس بارال ، 1971 .
- 4- ميلودراما أو غياب الوعي بالجنس الأعلى ، برشلونة ، لومن ، 1980 .
- 5- عذراء الشهداء ، برشلونة ، بلانكا إي خانيس ، 1984 .
- 6- الفجار الكوني ، إلى ماما ، من ألفريدو ! ، برشلونة ، بلانكا إي خانيس ، 1984 .
- 7- لا تقل إنه كان حلما ، برشلونة ، بلانكا ، 1986 .
- 8- عالم ذكري : رواية متوحشة ، بلانكا إي خانيس ، 1986 .
- 9- برج الكبائر ، برشلونة ، سيس بارال ، 1986 .

**** خابيير توميو Javier Tomeo :**

- 1- الصيد ، برشلونة ، 1967 .
- 2- وحيد القرن ، برشلونة ، بروغيرا ، 1972 .
- 3- الأعداء ، برشلونة ، بلانكا ، 1974 .
- 4- حوار من مقام رى كبير ، برشلونة ، بلانكا إي خانيس ، 1976 .
- 5- قلعة الخطاب المشفر ، برشلونة ، أناغراما ، 1979 .
- 6- حبيبي الوحش ، برشلونة ، أناغراما ، 1985 .
- 7- استعدادات سفر ، برشلونة ، أناغراما ، 1986 .
- 8- صائد الأسود ، برشلونة ، أناغراما ، 1987 .
- 9- حكايات قصيرة ، برشلونة ، ماندادورى ، 1988 .
- 10- حظيرة الماشية ، برشلونة ، أناغراما ، 1988 .
- 11- مدينة الحمام ، برشلونة ، أناغراما ، 1988 .
- 12- القهرمان القصير النظر ، برشلونة ، بلانكا ، 1989 .
- 13- وصية غاستون بويارلي المتازع عليها ، برشلونة ، بلانكا ، 1990 .

**** خابيير مارياس Javier Mariás :**

- 1- أراضى الذئب ، برشلونة ، إداسا ، 1971 .
- 2- معبر الأفق ، برشلونة ، لاغيا ثيشيا ، 1972 .
- 3- ملك الزمان ، مدريد ، ألفاغوارا ، 1978 .

- 4- القرن ، برشلونة ، سيس بارال ، 1983.
- 5- الرجل العاطفي ، برشلونة ، أناغراما ، 1986.
- 6- كل الأرواح . برشلونة ، أناغراما ، 1989.
- 7- بينما ينمن ، برشلونة ، أناغراما ، 1990 .

**** خرمان سانثيث إسييسو Germán Sánchez Espeso :**

- 1 - في رحاب سفر التكوين ، برشلونة ، سيس بارال ، 1967 .
- 2 - بشائر الخروج ، برشلونة ، سيس بارال ، 1969 .
- 3 - تيه لاوى ، برشلونة ، دار نشر بارال ، 1972 .
- 4 - من سفر العدد ، برشلونة ، دار نشر بارال ، 1972 .
- 5 - نرسييس ، برشلونة ، دار نشر دسيتينو ، 1979 .
- 6- يحيا الشعب ، مدريد ، دار نشر كاتدرا ، 1981 .

**** خوس فرنانديث سانتوس Jesús Fernández Santos :**

- 1 - الشجعان ، برشلونة ، دار نشر دسيتينو ، 1954 .
- 2 - في النار ، مدريد ، دار نشر ماخيسستريو إسبانيول ، 1957 .
- 3 - الرأس الحليق ، برشلونة ، دار نشر سيس بارال ، 1958 .
- 4 - متاهات ، برشلونة ، دار نشر سيس بارال ، 1964 .
- 5 - رجل القديسين ، برشلونة ، دار نشر دسيتينو ، 1970 .
- 6 - الكاتدرائيات ، برشلونة ، دار نشر سيس بارال ، 1970 .
- 7 - اللجنة الموصدة ، برشلونة ، دار نشر دسيتينو ، 1973 .
- 8 - التي لا اسم لها ، برشلونة ، دار نشر دسيتينو ، 1977 .
- 9 - خارج الأسوار ، برشلونة ، دار نشر أرغوس - برغارا ، 1979 .
- 10 - على ضفاف سيدة عجوز ، مدريد ، دار نشر ألياثا إديتوريال ، 1979 .
- 11 - جزيرة كابريرا ، برشلونة ، دار نشر بلاثا إي خانيس ، 1981 .
- 12 - كش وزير! ، برشلونة ، بلاثا ، 1982 .
- 13 - فرمان الفجر ، برشلونة ، سيس بارال ، 1984 .

14 - المجموعة الكاملة للقصص القصيرة ، مدريد ، دار نشر أليانسا إديتوريال

**** خوسيه فيررو Jesús Ferrero:**

- 1- بليرين ، برشلونة ، بلاثا إي خانيس ، 1981.
- 2- أويوم ، برشلونة ، بلاثا إي خانيس ، 1986.
- 3- السيدة بيبا ، برشلونة ، بلاثا إي خانيس ، 1988.
- 4- ظاهرة دوبلر ، برشلونة ، بلاثا إي خانيس ، 1990.

**** خوان إسلافا Juan Eslava:**

- 1- أسطورة عذراء مالينا وأساطير التين ، 1980 .
- 2- البحث عن وحيد القرن، برشلونة ، بلانيتا ، 1987 .
- 3- أنا هانيبال ، برشلونة ، بلانيتا ، 1988 .
- 4- قلاع ورقباء مملكة جيان ، 1989 .
- 5- غوادالكبير ، برشلونة، بلانيتا، 1990 .

**** خوان أنطونيو ثونونيفي Juan Antonio Zunzunegui:**

- 1- الشيلبيكاندل ، مدريد ، دار نشر ساماران ، 1940 .
- 2 - رجل كالصنم (مقدمة لسخ. إنترامباساغواس)، مدريد، إيديتورا ناثيونال، 1942.
- 3 - آه من الأبناء!، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1943.
- 4 - زورق الموت، مدريد ، دار نشر مايفيه ، 1945 .
- 5 - إفلاس، مدريد، دار نشر مايفيه (مجلدان)، 1947.
- 6 - القرح، مدريد، مايفيه، 1949.
- 7- جرذان القارب، مدريد ، دار نشر أغيلار ، 1950 .
- 8- العالم يستمر ، برشلونة ، دار نشر نوغير ، 1950 .
- 9- الخير الأعظم ، برشلونة ، أغيلار ، 1952 .
- 10 - هذا الشتات الأسود ، مدريد ، دار نشر أغيلار ، 1952 .
- 11- الحياة كما هي ، برشلونة ، نوغير ، 1954 .

- 12 - صفحاتي الغاليات ، مدريد ، دار نشر غريدوس ، 1958 .
- 13 - سيدة على الأرض ، برشلونة ، دار نشر نوغير ، 1959 .
- 14 - الجائزة ، برشلونة ، دار نشر نوغير ، 1961 .
- 15 - أنثى ثرية ، مدريد ، برينسا إسبانيولا ، 1970 .

**** خوان بيدرو أباريشو Juan Pedro Aparicio :**

- 1- أصل القرد وقصص أخرى، آكال، 1975 .
- 2- الطرق إلى إسلا (بمشاركة خوسيه ماريا ميرينو)، مدريد ، إيبيريست ، 1980 .
- 3- ما لقيصر ، ألفاغوارا ، 1981 .
- 4- مقالات عن نزاعات و جروح واعتقالات وسلب وانهب المملكة القديمة، ثيلاراين، 1981.
- 5- عام الفرنسي ، ألفاغوارا ، 1981 .
- 6- صور من مقهى المسرح ، برشلونة ، دسطينو 1989 .

**** خوان رامون ثاراغوسا Juan Ramón Zaragoza :**

- الكونشيرتو الوترى ، برشلونة ، دسطينو ، 1981 .

**** خوان بينيست Juan Benet :**

- 1- لن تصل أبدا إلى شيء ، مدريد ، دار النشر تيباس ، 1961.
- 2- ستعود إلى ريخون ، برشلونة ، دار النشر دسطينو ، 1967 .
- 3- تأمل ، برشلونة ، دار النشر سيس بارال ، 1970 .
- 4- مقبرة ، برشلونة ، دار نشر لومين ، 1971 .
- 5- خمس حكايات وأسطورقان ، برشلونة ، لا غايا ثيشيا ، 1972 .
- 6- رحلة الشتاء ، برشلونة ، لا غايا ثياتشا ، 1972 .
- 7- البيت الآخر لماثون ، برشلونة ، سيس بارال ، 1973.
- 8- مجموعة الأعمال الكاملة (في جزئين)، مدريد ، أليانسا إديتوريال ، 1977 .
- 9- رياح الجريمة ، برشلونة ، بلانيتا ، 1980 .

- 10- شاورل ضد صموئيل، برشلونة ، لاغايا ثياتيا ، 1980 .
- 11- ثلاث أساطير ونصف ، مدريد ، ألفاغوارا ، 1981 .
- 12- الرماح الصدئة (الأجزاء من 1 إلى 6)، مدريد، ألفاغوارا ، 1983.
- 13- الرماح الصدئة (الجزء السابع)، مدريد، ألفاغوارا، 1985.
- 14- في الظل ، مدريد ، ألفاغوارا ، 1989 .

**** خوان خوسيه أرماس مريثيلو Juan Jesús Armas Marcelo:**

- 1- الحرباء على البساط ، برشلونة ، بلانكا إي خانيس ، 1974.
- 2- حالة غيبوبة ، برشلونة ، بلانكا إي خانيس ، 1976 .
- 3- سليم ، برشلونة ، سيدماري ، 1978.
- 4- السفن المحترقة ، برشلونة ، أرجوس فيرغارا، 1982.
- 5- شجرة الخير و الشر ، برشلونة ، بلانكا إي خانيس ، 1985 .
- 6- آلهة أنفسهم ، برشلونة ، بلانكا إي خانيس ، 1988.

**** خوان خوسيه بلانكس Juan José Plans:**

- 1 - الجراد ، مدريد ، دار نشر A2 ، 1967.
- 2- حكايات مذهشة ، مدريد ، برنسا إسبانيولا ، 1970.
- 3- الجنة ، مدريد ، دار نشر ميغل كاستيوتي ، 1973.
- 4- جنة الآخرة ، مدريد ، دار نشر خوسيه بوروا ، 1975.
- 5- أدب الخيال العلمي ، مدريد ، دار نشر ماخيسيتريو إسبانيول ، 1975.
- 6- بابل 2 ، مدريد ، طبعة أليسا ، 1979.

**** خوان خوسيه ميلاس Juan José Millás:**

- 1- ثيريو هي الظلال ، مدريد ، إسيخو ، 1975 .
- 2- رؤية الغريق ، مدريد ، ألفاغوارا ، 1977.
- 3- البستان الخاوي ، مدريد ، ألفاغوارا ، 1981 .
- 4- ورق مبتل ، مدريد ، آنايا ، 1983 .

- 5- حرف ميت ، مدريد ، ألفاغوارا ، 1984 .
- 6- فوضى اسمك ، مدريد ، ألفاغوارا ، 1987 .
- 7- هكذا كانت الوحدة ، برشلونة ، ديستينو ، 1990 .

**** خوان غارثيا أورتيلاو Juan García Hortelano:**

- 1- صداقات جديدة ، برشلونة ، سيس بارال ، 1959 .
- 2- زوبعة صيفية ، برشلونة ، 1962 .
- 3- أناس من مدريد ، سيس بارال ، 1967 .
- 4- اللحظة العظيمة في حياة ماري تريون ، برشلونة ، بارال إديتورس ، 1972 .
- 5- مجموعة الأعمال الكاملة ، مدريد ، أليانسا إديتوريال ، 1979 .
- 6- رعاة البقر في البئر ، مدريد ، ألفاغوارا ، 1979 .
- 7- الدهاء ، برشلونة ، أرغوس بيرغارا ، 1982 .
- 8- قص كثير ، مدريد ، موندادوري ، 1987 .

**** خوان غويتيسولو Juan Goytisolo:**

- 1- ألعاب اليمين ، برشلونة ، دسطينو ، 1954 .
- 2- حداد في الجنة ، برشلونة ، بلانيتا ، 1955 .
- 3- السيرك ، برشلونة ، دسطينو ، 1957 .
- 4- إشكاليات الرواية ، برشلونة ، سيس بارال ، 1959 .
- 5- نهاية الحفلة ، برشلونة ، سيس بارال ، 1983 .
- 6- معالم هوية ، المكسيك ، خواكين مورتيت ، 1966 .
- 7- حقول نيار ، برشلونة ، سيس بارال ، 1958 .
- 8- مؤلفات خوسيه ماريلا بلانكو وايت باللغة الإنجليزية ، 1972 .
- 9- انتقام الكونت بليان ، المكسيك ، خواكين مورتيت ، 1973 .
- 10- خوان بلا أرض ، برشلونة ، سيس بارال ، 1975 .
- 11- عربة المؤخرة ، برشلونة ، سيس بارال ، 1976 .
- 12- الخمار ، المكسيك ، خواكين مورتيت ، 1977 .

- 13- انشقاقات ، برشلونة ، سيس بارال ، 1977 .
- 14- الأعمال الكاملة (تقديم بيرا جيمفيرين)، مدريد ، أغيلار ، 1977 .
- 15- للعيش هنا، برشلونة ، بروغيرا ، 1977 .
- 16- حرية، حرية، حرية، برشلونة ، أناغراما ، 1978 .
- 17 - إسبانيا والإسبان ، برشلونة ، لومن ، 1979 .
- 18- مقبرة ، برشلونة ، سيس بارال ، 1980 .
- 19- قبائل التشانكا ، برشلونة ، سيس بارال ، 1981 .
- 20- أخبار عربية ، باريس ، رويدو إيسيريكو ، 1982 .
- 21- الجزيرة ، برشلونة ، سيس بارال ، 1983 .
- 22- منطقة محظورة ، برشلونة ، سيس بارال ، 1985 .
- 23- في ممالك الطوائف ، برشلونة ، سيس بارال ، 1986 .
- 24- فضائل الطائر الوحيد ، برشلونة ، سيس بارال ، 1988 .
- 25- أربعينية ، موندادوري ، 1990.

**** خ . غيرمو غارثيا بالديكاساس J. Guillermo G. Valdecasas:**

- ضيف رئيس الجامعة ، مدريد ، إسبانيا كاليي ، 1988 .

**** خوان كروث Juan Cruz:**

- 1- برتقال ، تاير دي إديثونس ، خي . بي ، 1975 .
- 2- وقائع العدم المفتت، (طبعة مجلس الثقافة والرياضة، سانتا كروث دي تينيريفي)، 1988.

3- سكن الرمل ، تينيريفي ، كايالدينسولار ، 1988 .

4- حلم أوسلو ، برشلونة ، موشنيك إديتوريس ، 1988 .

*** خوان مارسيه Juan Marsé:**

- 1- حبساء مع لعبة واحدة ، سيس بارال، 1959
- 2- هذه الرسالة من القمر ، برشلونة ، سيس بارال ، 1960 .
- 3- الأمسيات الأخيرة مع تيريسا ، برشلونة ، سيس بارال ، 1966 .

- 4- سيداتي و سادتي ، برشلونة ، بونش إيديشيونيس.
- 5- حكاية ابنة العم مونتسي المربية، برشلونة ، سيس بارال ، 1970.
- 6- الفتاة ذات السروال الذهبي، برشلونة، بلانيتا، 1973.
- 7- لو أخبروك أني سقطت، المكسيك، دار نشر نوبلارو، 1973؛ ط2، برشلونة، سيس بارال، 1979.
- 8- اعترافات لص، برشلونة، بلانيتا، 1979.
- 9- يوما ما سأعود ، برشلونة ، بلانكا إي خانيس ، 1982 .
- 10- الملازم الشجاع ، برشلونة ، سيس بارال ، 1985 .
- 11- هروب ريو لوبو ، مدريد ، ديباتي ، سيس بارال ، 1985 .
- 12- جولة في غيناردو ، برشلونة ، سيس بارال ، 1985 .
- 13- العشيق الثاني اللغة ، برشلونة ، بلانيتا ، 1990 .

**** خوان مدريد Juan Madrid:**

- 1- قبلة صديق، خيخون، خوكسر، 1980.
- 2- المظاهر لا تخدع، خيخون، خوكسر، 1982 .
- 3- ليس هناك ما يمكن عمله، برشلونة، سيس بارال، 1984 .
- 4- مهمة سهلة، برشلونة، سيس بارال ، 1984 .
- 5- هدية من صاحب المحل، خوكسر ، 1986 .
- 6- فندق الفردوس، مدريد، آنايا، 1987 .
- 7- قصص الأسفلت، مدريد، بوبولار، 1987 .
- 8- الغاية، برشلونة، ب. إيديشيونيس، 1988 .

**** خورخي سيمرون Jorge Semprún:**

- 1- الرحلة الطويلة، 1963؛ ط2، برشلونة، سيس بارال، 1976.
- 2- التواري، 1964؛ ط2، برشلونة، بلانيتا، 1979.
- 3- الوفاة الثانية لرامون ميركادير، 1968؛ ط2 مدريد، كارمن مورينو 1977.
- 4- السيرة الذاتية لقديريكو سانشيث، برشلونة، بلانيتا، 1977.

5- ذلك الأحد، برشلونة، بلاتينا، 1981.

6- الجلبة ، برشلونة، بلاثا إي خانيث، 1982.

7- مونتان: الحياة تستمر، برشلونة ، بلاتينا ، 1983 .

8- عودة نتشايف ، برشلونة ، توسكتس ، 1987 .

**** خورخي مارتينث ريفرتي J. Martínez Reverte:**

1- كثير على غالبيث ، مدريد ، ديباتي ، 1979 .

2- الرسول ، برشلونة ، غريغالبو ، 1981.

3- غالبيث في اقليم الباسك ، برشلونة ، أناغراما ، 1983 .

**** خوسيه أنطونيو غابرييل إي غالان J. Antonio Gabriel y Galán:**

1- نقطة رجوع ، مدريد ، بلاتينا ، 1972.

2- بلد كهذا ليس بلدي ، بامبلونا ، بيرالتا ، 1978.

3- الذاكرة الأسيرة ، مدريد ، ليغاسا ، 1981.

4- مباغته ، مدريد ، كاتدرا ، 1981.

5- الأبله المستتر ، برشلونة ، توسكتس ، 1986.

6- عظمة تيتو ، مدريد ، أنايا ، 1988 .

**** خوسيه أسنخو سيدانو J. Asenjo Sedano:**

1- أحاديث عن الحرب ، برشلونة ، دار النشر دسستينو ، 1978.

2- كانت الأيام طويلة ، برشلونة ، دار النشر دسستينو ، 1982.

3- الذكرى و النسيان [في جزئين] ، مدريد ، دار النشر أليانثا أديتوريال ، 1983 .

**** خوسيه لويس أولايثولا J. Luis Olaizola:**

- حرب الجنرال إسكوبار ، برشلونة ، بلاتينا ، 1983 .

**** خوسيه لويس سامبيلدرو J. Luis Sampedro :**

- 1 - مؤتمر في استكهولم ، مدريد ، دار نشر أغيلار ، 1952.
- 2 - النهر الذى يحملنا ، مدريد ، دار نشر أغيلار ، 1961 .
- 3 - الجواد العارى ، برشلونة ، دار نشر بلانيتا ، 1970 .
- 4 - أكتوبر أكتوبر ، مدريد ، دار نشر ألفاغارا ، 1971 .
- 5 - الابتسامة الإترورية ، مدريد ، دار نشر ألفاغارا ، 1985 .
- 6 - الحورية القديمة ، برشلونة ، دار نشر دسستينو ، 1990 .

**** خوسيه لويس كاستيلو بوتشى J. Luis Castillo-Puche :**

- 1- والموت على الكتف ، مدريد ، بيبليوتيكاس نوياس ، 1954 .
- 2- المتقنم ، برشلونة ، بلانيتا ، 1956 .
- 3- بلا سبيل ، 1956 (و أعادت طبعها دسستينو ليمبرو 1983) .
- 4- قاموا بالقسمه ، مدريد ، إيسالثير ، 1957 .
- 5- خط عرض 40 ، برشلونة ، دسستينو ، 1963 .
- 6- ذهب أبيض ، مدريد ، ثيد ، 1963 .
- 7- الأزار ، برشلونة ، دسستينو ، 1971 .
- 8- تحت الجلد (قصص قصيرة) ، مدريد ، إيديتورا ثيونال ، 1972 .
- 9 - خيريمياس الفوضى ، برشلونة ، دسستينو ، 1975 .
- 10 - كتاب الرؤى والتهيؤات ، برشلونة ، دسستينو ، 1977 .
- 11- طعم الرتم المر ، برشلونة ، دسستينو ، 1979 .
- 12- الأبرص و أقاصيص أخرى ، مرسية ، ميديتيرانيو ، 1982 .
- 12- ستعلم معنى العلم يقينا ، برشلونة ، دسستينو ، 1982 .
- 14- الخفافيش ليست عصافير ، برشلونة ، دسستينو ، 1986 .

**** خوسيه ماريا بيرميخو J. María Bermejo :**

- حوار من طرف واحد ، بلد الوليد ، (جائزة أتينيو مدينة بلد الوليد) ، 1981 .

**** خوسيه ماريا بيريث بسرات J.M. Pérez Prat:**

- يوم من هب ، برشلونة ، لا غايا إي لا تيتيا ، 1979 .

*** خوسيه ماريا خيرونيا J. M. Gironella:**

- 1- رجل ، برشلونة ، دسستينو ، 1947 .
- 2- الدوار ، مدريد ، ريسبيستا دي أوكثيدنتي ، 1949 .
- 3- أشجار السرو تؤمن بالله ، برشلونة ، بلانيتا ، 1953 .
- 4- أشباح عقلي ، برشلونة ، بلانيتا ، 1958 .
- 5- مليون ميت ، برشلونة ، 1961 .
- 6- كلنا هاربون ، برشلونة ، 1961 .
- 7- يا امرأة ، الهضي وسري ، برشلونة : بلانيتا ، 1962 .
- 8- اندلع السلام ، برشلونة ، بلانيتا ، 1986 .
- 9- محكوم عليهم بالحياة ، برشلونة ، بلانيتا ، 1971 .
- 10- الرجال يكون في وحدتهم ، برشلونة ، بلانيتا ، 1986 .
- 11- الشك المقلق ، برشلونة ، بلانيتا ، 1986 .

**** خوسيه ماريا ريكيينا J. M. Requena:**

- 1- نعمة ذهنية ، مدريد ، ريبالب ، 1969 .
- 2- الجلطة ، برشلونة ، دسستينو ، 1972 .
- 3- الجرف وحكايات أخرى ، أشيلية ، كاخا رورال بروينثيال ، 1980 .
- 4- صناديق من خشب الماهوجني ، برشلونة ، دسستينو ، 1982 .

**** خوسيه ماريا غيلبنزو J. M. Guelbenzu:**

- 1- الترقق ، برشلونة ، دار نشر سيس بارال ، 1968 .
- 2- القناع ، برشلونة ، سيس بارال ، 1970 .
- 3- رجال ما وراء البحار ، برشلونة ، غالبا ، 1976 .
- 4- نهر القمر ، مدريد ، أليانثا إيديتوريال ، 1981 .

5- الليل في البيت ، مدريد ، أليانثا إيديتوريال ، 1977.

6- المنتظر ، مدريد ، أليانثا إيديتوريال ، 1984 .

7- النظرة ، أليانثا إيديتوريال ، 1987 .

**** خوسيه ماريا باث دي سوتو J. M. Vaz de Soto:**

1- الجحيم والنسيم ، برشلونة ، اداما ، 1971.

2- حوارات ليلية ، برشلونة ، بلانيتا ، 1972.

3- المبشر ، برشلونة ، بلانيتا ، 1975.

4- فابيان ، مدريد ، آكال ، 1977.

5- ساباس ، برشلونة ، أرغوس برغارا ، 1982 .

6- ديسينيايروس ، مدريد ، إسباسا كالي ، 1988 .

**** خوسيه ماريا كاستيليت J. M. Castellet:**

1- خواطر حول الأدب الإسباني المعاصر ، برشلونة ، إيديثيونيس لايا ، 1955 .

2- ساعة القارئ ، برشلونة ، سيس بارال ، 1975 .

3- أدب و أيديولوجيا وسياسة ، برشلونة ، أناغراما ، 1976 .

4- جوزيب بلاه أو المنطق السردى ، برشلونة ، بينينسولا ، 1982 .

5- مسارح الذاكرة ، برشلونة ، أناغراما ، 1988 .

**** خوسيه ماريا ميرينو J. M. Merino:**

1- حصار طريف ، مدريد ، إديوس ، 1972 .

2- عيد ميلاد بعيد عن المنزل ، ليون ، معهد فراي برناردينو دي ساغون ، 1973.

3- رواية أندريس شوث ، مدريد ، إيميسا ، 1976 .

4- الطرق إلى إيلسا (بمشاركة خوان بدرو أباريشيو) ، مدريد ، إيبيريست ، 1980 .

5- الرجل الذهبي ، مدريد ، ألفاغوارا ، 1981 .

6- قصص المملكة السرية ، مدريد ، ألفاغوارا ، 1982.

7- انظري إلى يا ميدوزا وقصائد أخرى ، مدريد ، أيوسو ، 1984 .

8- الضفة المظلمة ، مدريد ، ألفاغوارا ، 1985 .

9- ذهب الأحلام ، مدريد ، ألفاغوارا ، 1986 .

10- المسافر التائه، مدريد، ألفاغوارا، 1990.

**** خوسيه مانويل كاباييرو بونالد J. Manuel Caballero Bonald :**

1- التكهنات، مدريد، ريال (سلسلة جوائز "أدونييس" للشعر)، 1952.

2- يومان من شهر سبتمبر ، برشلونة ، سيس بارال ، 1962 .

3- على قيد الحياة كي يرويه (شعر)، برشلونة ، سيس بارال ، 1969 .

4- أغاثا، عين القط، برشلونة، بارال، 1974.

5- لا مصداقية البطل ، برشلونة ، لومين ، 1977 .

6- شعر ، برشلونة ، بلانكا إي خانيس ، 1979 .

7- طوال الليل يسمعون مرور الطيور ، برشلونة ، بلانيتا ، 1981 .

8- تخير فطري ، مدريد ، كاتدرا، 1983.

9- متاهة المصير، برشلونة ، لايا ، 1984 .

10- في بيت الأب ، برشلونة ، بلانكا إي خانيس ، 1988 .

**** خوليو ياماثارس Julio Llamazares :**

1- بطاء الثيران، ليون، مؤسسة فرای برنانديدو دي ساهاغون، المقوضية الإقليمية، 1979.

2- دفن خينارين، ليون، طبعة تيلينو، 1981 (الطبعة الثانية، مدريد، أيسو، 1984).

3- قمر الذئاب، برشلونة، سيس بارال، 1985.

4- المطر الأصفر، برشلونة، سيس بارال، 1988.

5- نهر النسيان، برشلونة، سيس بارال، 1990.

**** دولوريس مـيديو Dolores Medio :**

1 - نحن آل ريبيرو ، برشلونة ، دار نشر دسـتينو ، 1953 .

- 2 - نير الانتظار ، برشلونة ، دار نشر بلاثا إي خانيس، 1954.
- 3 - غداً ، مدريد ، دار نشر ثيد ، 1954 .
- 4 - موظف قطاع عام ، برشلونة ، دار نشر دستينو ، 1954 .
- 5 - لا يزال السمك يطفو ، برشلونة ، دار نشر دستينو ، 1959 .
- 6 - مذكرات مدرسة ، برشلونة ، دار نشر دستينو ، 1961 .
- 7 - يبيانا ، مدريد ، دار نشر بويون ، 1963 .
- 8 - أندريس ، أوبيدو ، دار نشر ر . غرانديو ، 1967 .
- 9 - الظرف الآخر ، برشلونة ، دار نشر دستينو ، 1972 .
- 10 - مهزلة صيفية ، مدريد ، دار نشر إسباسا كالي ، 1973 .
- 11 - الباشاندو ، مدريد ، دار نشر ماخيسستريو إسبانيول ، 1974.

**** دومينغو منفريدي كانو Domingo Manfredi Cano :**

- 1- الكتبة 24 ، مدريد ، سانيان ، 1963 .
- 2- الأثر، برشلونة، بلاثا إي خانيس ، 1977 .

**** رامون خيمينو ليزوساين Ramón Gimeno Lizosoain :**

- 1- كوخ الأسقف ، مدريد ، ألفاغوارا ، 1981 .
- 2- أعتاب القلوب ، أشبيلية ، بارو ، 1981 .

**** رامون سوليس Ramón Solís :**

- 1 - قادم ، البرلمان ؛ مدريد ، طبعة معهد الدراسات السياسية ، 1958 .
- 2 - قرن يقرع الأبواب ، مدريد ، دار نشر بويون ، 1963 .
- 3 - غريباً ينبت العشب ، مدريد ، دار نشر بويون ، 1963 .
- 4 - صياح الدجاجة ، مدريد ، برنسا إسبانيولا ، 1970 .
- 5 - التصفيات ، مدريد ، برنسا إسبانيولا ، 1970 .

**** راؤول غـيرا غـاريدو Raúl Guerra Garrido :**

- 1- ابن كاثريس ، مدريد ، ألفاغوارا ، 1969 .
- 2- لا بطل ولا شيء ، مدريد ، ليتروى (مجموعة بوث دي تيمبو) 1969 .
- 3- الإباحي ، مدريد ، ليتروى (مجموعة بوث دي تيمبو) ، 1972 .
- 4- آد ، أوبيدو ، ريتشارد غرانديو ، 1972 (جوائز مدينة أوبيدو) .
- 5- فرض ، برشلونة ، ديستينو ، 1974 .
- 6- قراءة جديدة لرأس المال ، برشلونة ، ديستينو ، 1977 .
- 7- ريشة طاووس وطيور من جلد كلب ، برشلونة ، غريغالبو ، 1977 .
- 8- لا وجود لكوبنهاغن ، برشلونة ، بلانيتا ، 1977 .
- 9- عادة الموت ، مدريد ، كاتندرا ، 1980 .
- 10- مكتوب على ورقة دولار ، برشلونة ، بلانيتا ، 1982 .
- 11- عام التنفس ، برشلونة ، بلانيتا ، 1982 .
- 12- البحر امرأة سيئة السمعة ، برشلونة ، موندادوري ، 1987 .
- 13- موضوع الحب اللذيذ ، برشلونة ، موندادوري ، 1990 .
- 14- الرسالة ، برشلونة ، بلاثا إي خانيس ، 1990 .

**** راميرو بينـيا Ramiro Pinilla :**

- 1- النمل الضريع ، برشلونة ، ديستينو ، 1960 .
- 2- مغامرات القبطان سينغليثور ، باسكو أميركانا ، 1966 .
- 3- وقت السيقان الخضراء ، برشلونة ، ديستينو ، 1969 .
- 4- كنف ، برشلونة ، بلانيتا ، 1972 .
- 5- القفزة ، برشلونة ، مارتى ، 1975 .

**** رفائيل تشـيربس Rafael Chirbes :**

- ميمون ، برشلونة ، أناغراما ، 1988 .

**** رفائيل سانشيث فرلوسيو Rafael Sánchez Ferlosio :**

- 1- حيل و مغامرات الفقهوى، مدريد، غرافيكاس نيس، 1951؛ ط2، برشلونة، دسطينو، 1961.
- 2- فخر الحاراما، برشلونة، دسطينو، 1955 .
- 3- أسابيع الجنة . الأسبوع الأول : كتابة حرة : مدريد، ماوريثيو دورس، 1974 .
- 4- أسابيع الجنة . الأسبوع الثانى : **SPLENDOR DUM FRANGITUR** ، مدريد، أليانثا، 1986 .
- 5- تعدد الآلهة ولا شىء يتبدل، مدريد، أليانثا، 1986 .
- 6- حقل مارتى (الأعمال الكاملة)، مدريد، أليانثا إيديتوريال، 1986 .
- 7- وعظ الفأر، مدريد، إيديثيونيس إلبايس، 1986 .
- 8- شهادة يارفووث، مدريد، أليانثا، 1987 .

**** روسا تشاثل Rosa Chacel :**

- 1 - ذكريات ليتشيا باي، برشلونة، دار نشر لومن، 1946 (وأعيد طبعها فى 1971).
- 2- اللامعقول، أندورا، 1970 (أعيد طبعها فى برشلونة، بروغيرا، 1981).
- 3- منذ الصباح (ترجمته فى مئى عمره العشر الأولى)، مدريد، مجلة "الغرب"، 1972 (ط2، بروغيرا، 1981).
- 4- حى الأعاجيب، برشلونة، سيس بارال، 1976.
- 5- تيريسا، برشلونة، بروغيرا، 1981.
- 6- روايات قبل الأوان، برشلونة، بروغيرا، 1981.
- 7- نقود، ذهابا وعودة، برشلونة، سيس بارال، 1982.
- 8- القلعة، برشلونة، سيس بارال، 1984.
- 9- على حافة بئر، بلنسية، بريتكستوس (شعر 1946-1985)، 1985.

**** روسا مونتيرو Rosa Montero :**

- 1- حكايات بغض، برشلونة، دسطينو، 1979 .
- 2- الخاصة دلنا، ديالتى، 1981 .

3- ستكونين مليكتي، برشلونة، مييس بارال، 1983 .

4- سيدى المحبوب، برشلونة، دياتي، 1988 .

5- رجفة، برشلونة، مييس بارال، 1990 .

**** سباستيان خوان أربو Sebastián Juan Arbó:**

1- طرق ليل، برشلونة، دار نشر بلاثا إي خانيث، 1947 .

2- تينو كوستا، برشلونة، دار نشر دسيتينو، 1948 .

3- فوق الأحجار الرمادية، برشلونة، دسيتينو، 1949 .

4- ماريا موليناري، برشلونة، دار نشر إكسيتو، 1954 .

5- مارتين كاريتاس، برشلونة، دار نشر غرافيكاس غوادا، 1955 .

6- أرض الإيرو (الطبعة السادسة)، برشلونة، دار نشر نوغير، 1976 .

7- الساعة السوداء، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1961 .

8- قصص من الدلتا، برشلونة، دار نشر ماتو، 1966 .

9- بين الأرض والبحر، بلنسية، دار نشر بروميتيو، 1966 .

10- الانتظار، برشلونة، دار نشر بلاثا إي خانيث، 1968 .

11- رجال البر والبحر، برشلونة، بروغيرا، 1971 .

12- الضيعة، برشلونة، دار نشر سيليكنا، 1975 .

13- العاصفة، برشلونة، دار نشر بلاثا إي خانيث، 1975 .

14- ثانية سفر الرؤيا، برشلونة، دار نشر بلاثا إي خانيث، 1981 .

**** سوسانا مارك Susana March:**

1 - نينا، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1949 .

2 - شيء يموت كل يوم، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1955 .

**** سوليداد بويرتولاس Soledad Puértolas:**

1- المجرم المزدوج التسليح، مدريد، ليفاسيا، 1979 .

2- مرض أخلاقي، مدريد، تريستي، 1983 .

- 3- بورديو ، برشلونة ، أناغراما ، 1986.
- 4- ظل ليلة ، مدريد ، آنايا ، 1986 .
- 5- كلهم يكذبون ، برشلونة ، أناغراما ، 1989 .
- 6- يبقى الليل ، برشلونة ، بلانيتا ، 1989 .

**** غونزالو تورنتي بايستر Gonzalo Torrente Ballester :**

- 1 - خابيير مارينو، قصة تحول، مدريد، دار النشر الوطنية، 1949 (أعيد طبعها ضمن "الأعمال الكاملة"، برشلونة، دسطينو ، 1977، ص ص 101-550؛ وأيضا في برشلونة، سيس بارال، 1985).
- 2 - انقلاب غوادالوبي لون، مدريد، دار نشر نوبيا إيوكا، 1946 (وأعيد طبعها ضمن "الأعمال الكاملة"، برشلونة، دسطينو، 1977، ص ص 551-848؛ وكذلك في برشلونة، دار نشر بلاثا إي خانيس، 1985).
- 3 - إيفيخينيا، مدريد، دار نشر أفروديسيو أغوادو، 1950 (وفي "الأعمال الكاملة"، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1977، ص ص 849-949).
- 4 - وصل السيد، مدريد، دار نشر أريون، 1957 (وفي مدريد، دار نشر أليانثا إديتوريال، 1971 و1984؛ وفي برشلونة، دار نشر بروغيرا، 1981؛ وفي برشلونة أيضا، طبعة صادرة عن "دائرة القراء"، عام 1982).
- 5 - من حيث قلب الريح، مدريد، دار نشر أريون، 1962 (وفي مدريد، أليانثا إديتوريال 1972 و1984؛ وفي برشلونة، بروغيرا؛ وأيضا في برشلونة، طبعة صادرة في 1982 عن "دائرة القراء").
- 6 - الفصح التيس، مدريد، دار نشر أريون (وفي مدريد دار أليانثا إديتوريال عامي 1972 و1984؛ وفي برشلونة، دار نشر بروغيرا، 1981؛ وفي برشلونة أيضا، طبعة صادرة في 1982 عن "دائرة القراء").
- 7 - دون خوان، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1963 (ط2)، برشلونة، في دسطينو في 1975 و1981؛ وفي برشلونة كذلك ، أوريس، 1982 ؛ و في 1983 صدرت في طبعة عن "دائرة القراء").
- 8 - الأسطورة / الهروب خ.ب.، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1972 (وأعيد

طبعها في 1980).

9 - إصحاحات من سفر الرؤيا، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1977 (وأعيد طبعها في 1982).

10 - جزيرة زهور الياسنت المقطوفة، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1980.

11 - دافنه و الأحلام، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1983.

12 - الأميرة النائمة تذهب إلى المدرسة، برشلونة، دار نشر بلاثا إي خسانيس، 1983.

13 - ربما تحملنا الريح إلى اللامهائي، برشلونة، دار نشر بلاثا إي خسانيس، 1983.

14 - زهرة الرياح، برشلونة، دار نشر دسطينو، 1985.

15 - فيلومينو رغم أنفي، برشلونة، دار نشر بلايتا، 1988.

**** غونزالو تورينتي مالبيلو Gonzalo Torrente Malvido:**

1- الموت النائم (وحكايات أخرى)، برشلونة، لويس دي كارالت، 1963.

2- زمن مؤقت، مدريد، ألفاغوارا، 1969.

3- سوناتا من مقام موت صغير، أراباكسا (مدريد)، بتالون، 1981.

4- نظرية الشر، مدريد، إيديشيونيس ليرتارياس، 1986.

**** غونزالو سواريث Gonzalo Suárez:**

1- بجسد حاضر، برشلونة، لويس دي كارالت، 1963.

2- ثلاث عشرة مرة ثلاثة عشر، برشلونة، فيري، 1964.

3- غوريلا في هوليوود، برشلونة، بلايتا، 1970.

4- العملية " اثنان مزدوج "، برشلونة، بلايتا، 1974.

5- الملكة الحمراء، مدريد، كاتلرا، 1981.

**** فرانثيسكو آيالا Francisco Ayala:**

1- تراجيكو كوميديا رجل بلا روح، مدريد، 1925 (طبعة 2 مدريد، 1975).

2- ميدوزا اصطناعية، 1930.

- 3- صياد الفجر، مدريد-بوينس أيرس، أوليسس، 1930 (طبعة 2)، برشلونة، سيس بارال، 1971).
- 4- المسحور و أقاصيص أخرى، بوينس أيرس، إميثيه، 1944 .
- 5- حكاية قبح، مدريد، مجلة "الغرب"، 1955 (طبعة 2)، برشلونة، سيس بارال، 1972).
- 6- من هذا العالم وذاك، برشلونة، إميثيه، 1963 .
- 7- المغتصبون، برشلونة، سيس بارال، 1971 .
- 8- جنة النعيم، برشلونة، سيس بارال، 1971 .
- 9- مصادمات، برشلونة، سيس بارال، 1972 .
- 10- ميتات كلب، مدريد، أليانثا إيديتوريال، 1973.
- 11- رأس الكبش، مدريد، إسبامسا كالي، 1978 .
- 12- قاع الكوب، مدريد، أليانثا إيديتوريال، 1980 (الطبعة الثانية) .
- 13- الذكرى والنسيان، مدريد، أليانثا إيديتوريال، في جزئين، 1983.

**** فرانثيسكو أومبرال Francisco Umbral:**

- 1- لو كنا نعلم الحب هكذا، مدريد، ليتروى، 1969 .
- 2- الجيو كندو، برشلونة، بلانيتا، 1971 .
- 3- ذكريات طفل يميني، برشلونة، دستينو، 1972 .
- 4- صورة شاب أثير، برشلونة، درستينو، 1973 .
- 5- الحوريات، برشلونة، دستينو، 1976 .
- 6- نظرية لولا وحكايات أخرى، برشلونة، دستينو، 1977 .
- 7- ليلة وصولي مقهى خيخون، برشلونة، دستينو، 1978 .
- 8- أشجار السرخس الضخمة، برشلونة، أرغوس - برغارا، 1950 .
- 9- في ظل فتيات حمراوات: حكايات مريخة عن مرحلة الانتقال، مدريد، كاندرا، 1981.
- 10- ابن غريتا غاربو، برشلونة، دستينو، 1982 .
- 11- أرواح المطهر، برشلونة، غريغالبو، 1982 .

- 12- الجيجانتيس، برشلونة ، بلاثا إي خانس، 1983.
- 13- ثلاثية مدريد ، برشلونة، بلاثيتا ، 1984 .
- 14- الجمال المنقبض ، برشلونة ، بلاثيتا ، 1985 .
- 15- وصعد تيرنو غلبان إلى السماء ، برشلونة ، سيس بارال ، 1990 .
- 16- بشر و زهرة ، برشلونة ، دسيتينو .
- 17- أسطورة القصر المشعوز ، سيس بارال .

**** فرانثيسكو غارثيا بابون Francisco G. Pavón:**

- 1- على مقربة من أبيط، مدريد، مطبعة موديرنا، 1946 (طبعة 2، دسيتينو، 1971).
- 2- حكايات جمهورية ، مدريد ، تاوروس ، 1961 .
- 3- الليرياليون ، برشلونة ، 1965 .
- 4- حكايات المخبر بيلينيو ، برشلونة ، بلاثا إي خانس ، 1968 .
- 5- حرب الألفى عام ، برشلونة ، دسيتينو ، 1968 .
- 6- حكم ويتيثا ، برشلونة ، دسيتينو ، 1968 .
- 7- اختطاف السابينيات ، برشلونة، دسيتينو، 1969.
- 8- الأخوات المخضبات، برشلونة ، دسيتينو ، 1970 .
- 9- أسبوع مطير ، برشلونة ، دسيتينو ، 1971 .
- 10- بلينيو وجمع العنب ، برشلونة، دسيتينو، 1972.
- 11- أصوات في رويديرا ، برشلونة ، دسيتينو ، 1973 .
- 12- السبت الأخير ، برشلونة ، دسيتينو ، 1974 .
- 13- ها قد انقضت البارحة ، برشلونة ، دسيتينو ، 1976 .
- 14- الوطنيون ، برشلونة ، 1977.
- 15- يوم الأحد ثانية ، مدريد ، سيلماي ، 1978 .
- 16- القضية الخرساء وحكايات أخرى عن بيلينيو ، مدريد ، ألتى ، 1980 .
- 17 - مستشفى النيام ، مدريد ، طاتيدرا ، 1981 .
- 18- قصص قصيرة ، مدريد ، أليانثا إيديتوريال (في جزئين) ، 1981 .
- 19- حكايات حب ، برشلونة ، دسيتينو ، 1985 .

*** فرناندو أرابال Fernando Arrabal:**

- 1- الاحتفاء بمفصل القوضى ، مدريد ، ألفاغوارا ، 1966 .
- 2- المركبة ذات العجلات الثلاث ، مدريد ، ألفيل ، 1966 .
- 3- البرج جريح الشعاع ، برشلونة ، دسيتينو ، 1983 .
- 4- ملك سدوم ، مدريد ، M.K. ، 1983 .
- 5- مقبرة السيارات ، مدريد ، كاتدرا ، 1984 .
- 6- دفن السردينة ، برشلونة ، دسيتينو ، 1984 .
- 7- أحلامى المتواضعة ، برشلونة ، دسيتينو ، 1985 .
- 8- الحجرة المنيرة ، برشلونة ، دسيتينو ، 1985 .
- 9- فاندو وليز؛ غرينيكا: دراجة السجين، مدريد، ألياشا، 1986.
- 10 - مسرح الرعب ، مدريد ، كاتدرا ، 1986 .

**** فرناندو ساباتيير Fernando Savpater:**

- كارونتي في الانتظار ، مدريد ، كاتدرا ، 1981 .

**** فيليكس أورابايين Félix Urabeyen:**

- البجعة الأخيرة، مدريد، إسباما، 1921(ط 2)، سان سباستيان عام 1982
عن أونيامندى أرخيتالدانيا).

**** فيليكس دى أثوا Félix de Azúa:**

- 1- دروس خينا ، برشلونة ، دار النشر بارال 1972.
- 2- الدروس الملقاة ، مدريد ، ألفاغوارا ، 1978.
- 3- الدرس الأخير ، مدريد ، ليفاسا ، 1981.
- 4- منصوره ، برشلونة ، أناغراما ، 1984.
- 5- حكاية غبي يرويها بنفسه ، برشلونة ، أناغراما ، 1987.
- 6- يوميات رجل مهين ، برشلونة ، أناغراما ، 1987.

**** کارلوس بارال Carlos Barral:**

- 1- تصور و هروب ، برشلونه ، سیس بارال ، 1966.
- 2- ربا و تصورات (شعر 1952-1972)، لا بالماس دی غران کاناریا،
انتتاریوس پروفسیوناليس، 1973.
- 3- سنوات التوبة ، مدرید ، أليانسا ، 1975.
- 4- السنون بلا إذن ، برشلونه ، بارال ، 1977.
- 5- العقوبة قبل الأخيرة ، برشلونه ، سیس بارال ، 1983.
- 6- دروس الأشياء ، برشلونه ، أیدیشیونیس ، 1962 / 1986.
- 7- وقت الساعة الآزفة ، برشلونه ، توسکس ، 1988.

**** کارلوس روخاس Carlos Rojas:**

- 1 - الوحل و الأمل ، برشلونه ، دار نشر لويس دی کارالت ، 1957.
- 2 - و بدأ الغد ، برشلونه ، دار نشر A.H.R. ، 1958 .
- 3 - مفاتيح الجحيم ، برشلونه ، دار نشر لويس دی کارالت ، 1962 .
- 4 - رجل غير مرئي ، برشلونه ، دار نشر بلانكا إى خانیس ، 1963 .
- 5 - الإعدام حرقا ، مدرید ، دار نشر غواداراما ، 1968 .
- 6 - الصخب ، برشلونه ، دار نشر ناوتا ، 1970 .
- 7 - آثانیا ، برشلونه، دار نشر بلانیتا ، 1973 .
- 8 - يحيا القائد ! يحيا القائد !، برشلونه ، دار نشر بلانیتا ، 1975.
- 9 - مذكرات خوسيه أنطونيو برعمو دی ريسرا (لم يسبق نشرها) طبعة 7،
برشلونه، بلانیتا، 1983.
- 10 - النيل العبرى والشاعر، فيديريكو غارثيا لوركا يصعد إلى الجحيم،
برشلونه، دسستينو، 1980.
- 11 - حلم سارايفو ، برشلونه ، دسستينو ، 1982 .
- 12 - بستان الثريا ، برشلونه ، دار نشر دياتى ، 1988 .

****كارمن ريرا Carmen Riera:**

- 1- قلت لك يا حبيبي الليل مثل...، برشلونة، لايا، 1975.
- 2- كلمة امرأة، برشلونة، لايا، 1980.
- 3- ربيع لدومينيكو غواريني، برشلونة، مونتيسينوس، 1981.
- 4- مسألة كرامة، برشلونة، توسكتس، 1988.

****كارمن كورتث Carmen Kurtz:**

- 1- يرقدون تحت الماء، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1955.
- 2- العرف البائد، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1956.
- 3- المجهول، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1956.
- 4- إلى جانب الرجل، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1961.
- 5- لون نارى، مدريد، دار نشر ثيند، 1964.
- 6- العجل الذهبي، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1964.
- 7- الطحالب، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1966.
- 8- على أطراف الأصابع، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1968.
- 9- الجانب الآخر من البحر، برشلونة، دار نشر بروغيرا، 1975.
- 10- السفرة، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1975.
- 11- العودة، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1976.

****كارمن لافوريت Carmen Laforet:**

- 1- عدم، برشلونة، دار نشر دسستينو، 1944.
- 2- الجزيرة والشياطين، برشلونة، دار نشر دسستينو، 1952.
- 3- المرأة الجديدة، برشلونة، دار نشر دسستينو، 1955.
- 4- ضربة شمس، برشلونة، دار نشر دسستينو، 1963.

****كارمن مارتين غايتي Carmen Martín Gaité:**

- 1- المنتجع، مدريد، دار نشر أليانثا إديتوريال، 1955.

- 2 - من خلال السدول ، برشلونة ، دار نشر دشتينو ، 1958 .
- 3 - القيود ، برشلونة ، دار نشر دشتينو ، 1960 .
- 4 - إيقاع بطيء ، برشلونة ، دار نشر سيسيس بارال ، 1963 .
- 5 - سلاسل ، برشلونة ، دار نشر دشتينو ، 1974 .
- 6 - مناظر داخلية ، برشلونة ، دار نشر دشتينو ، 1976 .
- 7 - أعمال شعرية.
- 8 - الحجرة الخلفية ، برشلونة ، دار نشر دشتينو ، 1978 .
- 9 - المجموعة الكاملة للقصص القصيرة (الطبعة الثانية في مدريد، دار نشر ألياثا، 1980).
- 10 - حكاية بلا نهاية ، مدريد ، دار نشر تريسمي ، 1983.

**** كاميلو خوسيه ثيلا Camilo J. Cela :**

- 1- عائلة باسكوال دوارتي ، مدريد ، دار نشر أديكوا ، 1942.
- 2- عنبر الراحة ، مدريد ، دار نشر أفروديسميو أغوادو ، 1944.
- 3- مغامرات جديدة وعجن لاثاريو دي تورمس ، مدريد ، دار نشر لا نافي ، 1944 .
- 4- خلية النحل ، بوينس آيرس ، دار نشر إميثيه ، 1951.
- 5- مسر كالدويل تتحدث إلى ابنها ، برشلونة ، دار نشر دشتينو ، 1953.
- 6- الشقراء ، برشلونة ، دار نشر نوغير ، 1962.
- 7- مزقة الجياح ، برشلونة ، دار نشر نوغير ، 1962.
- 8- سان كاميلو 1936 ، مدريد ، دار نشر ألفاغوارا ، 1969.
- 9- طقوس الظلام 5 ، برشلونة ، دار نشر نوغير ، 1975.
- 10- مازوركا لقتيلين ، برشلونة ، دار نشر سيسيس بارال ، 1983.
- 11- المسيح ضد أريزونا ، برشلونة ، سيسيس بارال ، 1988.
- 12- الأعمال الكاملة، دشتينو، برشلونة، بدءاً من 1973. والأعمال المختارة، ألفاغوارا في 1971.
- 13- المجموعات القصصية وكتب الرحلات:
- ريكاردو أغيليرا، 1949 (ثم طبعة مصححة ومزيدة، برشلونة، دشتينو،

1955 وأخرى في 1976).

- من فهرمينيو إلى فهر ييداسوا ، برشلونة ، دار نشر نوغير ، 1952.
- حكايات من إسبانيا: الأكفاء والحمقى، مدريد ، دار نشر أريون ، 1957.
- لوحة أيقونات دون كريستوبيتا (طبعة 2، برشلونة، دسطينو 1958).
- أول سفر أندلسية، برشلونة ، نوغير، 1959.
- يهود ومسلمون ومسيحيون، برشلونة (طبعة 3، دسطينو، 1965).
- الجليلقي وفرقة، طبعة 3، برشلونة ، دسطينو ، 1967.
- أغنية الشريد العس وأوراق أخرى جانبية، مدريد، دار نشر إسباسا-كالي، 1973.

**** كريستوبال ثاراغوذا Critóbal Zaragoza:**

- والله على الشاطيء الأخير، برشلونة، بلانيتا، 1981.

**** كونشا ألوس Concha Alós:**

- 1- الأقزام ، برشلونة ، بلانيتا ، 1962 .
- 2- العصافير المئة: برشلونة ، بلاتا إي خانيس ، 1963 .
- 3- الشعلات، برشلونة، بلانيتا ، 1964 .
- 4- الجواد الأحمر، برشلونة ، بلانيتا ، 1966 .
- 5- المدام ، برشلونة ، بلاتا إي خانيس ، 1969 .
- 6- تتحدث إليكم إليكترا ، برشلونة ، بلاتا إي خانيس ، 1975 .

**** كونشا كاستروبييخو Concha Castroviejo:**

- 1- الذين ولوا ، برشلونة ، بلانيتا ، 1957.
- 2- عشية كره ، مدريد ، دائرة أصدقاء أشتوريا ، 1958 .
- 3- أيام لنا ، مدريد ، ماخيسيتريو إسبانيول ، 1971 .

**** لوردس أورتيث Lourdes Ortiz:**

- 1- ضوء الذكرى، مدريد، أكال، 1976.
- 2- قرصة قاتلة، مدريد، سيدماي، 1979.
- 3- أوراكا، برشلونة، بوتوال، 1982.
- 4- رؤساء الملائكة، برشلونة، بلاثا إي خانيث، 1986.
- 5- ميررات سيرسه، برشلونة، دراك، 1988.

**** لويس غويتيسولو Luis Goytisolo:**

- 1- الضواحي (طبعة 5)، سييس بارال، 1976.
- 2- عد ، برشلونة ، سييس بارال ، 1975.
- 3- درجات خضرة مايو حتى البحر ، برشلونة ، سييس برال ، 1976.
- 4- غضب أخيل ، برشلونة ، سييس بارال ، 1979.
- 5- نظرية المعرفة ، برشلونة ، سييس بارال ، 1981.
- 6- تضاد، مدريد، الفاغوارا، 1983.
- 7- آثار الله المتباعد ، برشلونة ، أناغراما ، 1984 .
- 8- تحريات كلاوديو مندوثا ، برشلونة ، أناغراما ، 1985 .

**** لويسا فوريلاد Luisa Forrellad:**

- الانتظار القاتل ، برشلونة ، أوريبس ، 1954 .

**** لويس لانديرو Luis Landero:**

- ألعاب العمر المتأخر ، برشلونة ، توسكس ، 1989 .

**** لويس ماتيو دييث Luis Mateo Díez:**

- 1- مفكرة الأعشاب ، مدريد ، ماخيساريو إسبانيول ، 1973 .
- 2- زيف القرنفل و الشوك ، مدريد ، ماخيساريو إسبانيول ، 1977 .
- 3- قصص وهم، مدريد، 1981 (طبعة 2)، مدريد، المجلس الأعلى

للبحوث العلمية 1986).

- 4- محطات المحافطات، مدريد، ألفاغوارا، 1982 .
- 5- نبع العمر، مدريد، ألفاغوارا، 1976 .
- 6- الحلم والجرح، مدريد، ألفاغوارا، 1989.
- 7- جمرات أغسطس، مدريد، أمارابو، 1989 .
- 8- الساعات الكاملة، مدريد، ألفاغوارا، 1990 .

**** لويس مارتين سانتوس Luis Martín Santos:**

- 1 - زمن الصمت، برشلونة، سيس بارال، 1962 .
- 2 - الدعاة ونصوص نثرية أخرى (تحقيق وتقديم سالبادور كلوتس)، برشلونة، سيس بارال، 1970.
- 3 - زمن الدمار (تحقيق وتقديم خوسيه كارلوس ماينر)، برشلونة، سيس بارال، 1975.
- 4- معركة القديسة كاميلدا، مدريد، دار نشر أكال، 1980 .

**** ليوبولدو أتانكوت Leopoldo Azanot:**

- 1- العروس اليهودية، برشلونة، بلانيتا، 1977 .
- 2- فاطمة، برشلونة، أرغوس برغارا، 1979 .
- 3- هي، الذئبة، مدريد، إيديثيونيس ليتيرارياس، 1980 .
- 4- العشق المحرم، برشلونة، توسكس، 1980 .
- 5- الليلة الإسبانية، مدريد، كاتدرا، 1981 .
- 6- العاشق المذهل، برشلونة، بلانيتا، 1982 .
- 7- حاخام من براغ، برشلونة، 1983 .
- 8- القدس، قصة حب، برشلونة، بلاثا إي خانيس، 1986 .

**** مارتا بورتال Marta Portal:**

- 1 - العثرة، برشلونة، دار نشر بلانيتا، 1966.

- 2 - الميت التعس، برشلونة، بلانيتا، 1967.
- 3 - على حافة الظلال ، برشلونة ، دار نشر بلانيتا ، 1968 .
- 4 - نباح على القمر ، برشلونة ، دار نشر بلاثا إي خانيس ، 1970 .
- 5 - طريق الفلاح ، برشلونة ، دار نشر بلانيتا ، 1975 .
- 6 - حيز إيروسي ، مدريد ، دار نشر إيسيريكو أورويبا ، 1982 .
- 7 - ثمن خيانة ، برشلونة ، دار نشر بلانيتا ، 1983 .

**** ماريا تامبرانو María Zambrano:**

- 1- الفلسفة والشعر ، المكسيك ، جامعة موريليا ، 1939.
- 2- الاعتراف: جنس أدبي ، 1943، (طبعة2، مدريد ، موندادوري ، 1988) .
- 3- فكر سينيك، بوينس آيرس ، 1944 .
- 4- احتضار أوربا، 1945(طبعة2، مدريد، موندادوري، 1988).
- 5- علم عن النفس، بوينس آيرس، 1950.
- 6- إسبانيا غالدوس، 1960(طبعة2، برشلونة، لاغايا ثيتيا، 1982).
- 7- الحلم الخلاق، المكسيك، 1965(طبعة2، مدريد، تورنر، 1986).
- 8- مقبرة انتيغون، المكسيك، القرن الحادي والعشرون، 1967.
- 9- جرود الغابة، برشلونة، سيس بارال، 1977.
- 10- ملاحظات على المنهج، مدريد، موندادوري، 1989.
- 11- الهذيان والمصير ، مدريد ، موندادوري ، 1989 .
- 12- المغطون ، إيديتوريال سيرويل .

**** مارينا مايورال Marina Mayoral:**

- 1-على الجانب الآخر ، مدريد ، ماخيسستريو إسبانيول ، 1981 .
- 2- غرس شجرة ، أورويولا(إسبانيا)، هيئة صندوق التوفير في السهلة ومرسية، 1981.
- 3- الحرية الوحيدة، كاتدرا ، 1982.
- 4- ضد الموت والحب، مدريد، كاتدرا، 1985.

- 5- شجرة ووداع، برشلونة ، غلاكسيا ، 1988 .
6- ساعة البرج ، برشلونة ، غلاكسيا ، 1988 .

**** ماكس أوب Max Aub :**

- 1- جغرافيا ، مدريد ، 1929 .
 - 2- أسطورة خضراء ، بلنسية ، 1932 .
 - 3- حياة وأعمال لويس ألباريث بيرانيا ، بلنسية ، 1934 .
 - 4- سان خوان ، المكسيك ، إيديتوريال تيثونتليه ، 1943 .
 - 5- سلسلة " المتاهة الصحرية " :
- الحقل الموحد ، المكسيك، تيثونتليه، 1943 (الطبعة الإسبانية، مدريد، ألفاغوارا 1978).
 - حقل الدم ، المكسيك ، تيثونتليه ، 1951 (الطبعة الإسبانية ، ألفاغوارا، 1978).
 - حقل مشرع، المكسيك، تيثونتليه، 1951 (الطبعة الإسبانية، مدريد، ألفاغوارا، 1978).
 - حقل المسلم، المكسيك، خواكين مورتيت، 1963 (ط. إسبانيا، مدريد، ألفاغوارا، 1979).
 - حقل فرنسي، باريس، رويدو إيبيريكو، 1965 (ط. إسبانيا، ألفاغوارا، 1982).
 - حقل اللوز، المكسيك، خواكين مورتيت، 1968 (ط. إسبانيا، ألفاغوارا، 1981).
- 6- النوايا الطيبة، المكسيك، صندوق الثقافة الاقتصادية، 1954 (مدريد، اليانثا إيديتوريال 1971).
- 7- حكايات مؤكدة، المكسيك ، أنتيغوا ليريرو روليدو ، 1955 .
 - 8- بعض حكايات ، المكسيك ، أنتيغوا ليريرو روليدو ، 1955 .
 - 9- جوزيبي توريس كامبالانس، المكسيك، تيثونتليه، 1958 (ط. إسبانيا، لومن، 1980).
 - 10- شارع باليردي، المكسيك، خالابا، جامعة فيراكروث، 1961 (برشلونة،

أيماء، 1968).

- 11- أنا أحيا ، المكسيك، 1963(ط. إسبانيا، برشلونة، أماليا روميرو، 1966).
- 12- الدجاجة العمياء ، المكسيك ، خواكين مورتيث ، 1971 .

**** مانويل آلكون Manuel Halcón :**

- 1- ذكريات فرناندو بيالون ، مدريد ، ريادينيرا ، 1941 .
- 2- النشوة الكبرى ، مدريد ، ثيد ، 1953 .
- 3- مغامرات خوان لوكاس ، سوثداد خينيرال إسبانيولا دي ليريريا، 1954 .
- 4- القهرمانات ، برشلونة ، بلانيتا، 1956 .
- 5- مناجاة امرأة باردة ، مدريد ، ريادينيرا ، 1960 .
- 6- الحجل العاري ، مدريد ن ريادينيرا ، 1964 .
- 7- الذهاب إلى أبعد ، مدريد، مجلة "الغرب"، 1967.
- 8- مانويلا ، مدريد ، برنسا إسبانيولا ، 1970 .
- 9- الأعمال الكاملة، برنسا إسبانيولا، 1971(ج 1)، ويحوى العناوين التالية:
ذكريات فرناندو بيالون؛ مغامرات خوان لوكاس؛ النشوة العظمى؛
القهرمانات؛ مناجاة امرأة باردة.

**** مانويل أندوخار Manuel Andújar :**

- 1- أقدار لاثارو ، المكسيك ، ثيثوتليه ، 1959 .
- 2- أمسيات (ثلاثية)، أندورا، 1970 (صبعة2، ألياثا، 1975).
- 3- الأماكن المقفرة، مدريد ، إيليوس ، 1971 .
- 4- تكهنات سرية ، مدريد ، إميليو إسكولار إيديتور ، 1981 .
- 5- الصوت والدم، مدريد ، إيمريكو أورويو دي إيديثيونيس ، 1983 .
- 6- تواعد الأشباح ، برشلونة ، لايا ، 1984 .
- 7- زجاج مجروح، (تقدم رامون آرانا)، برشلونة، أنتروبوس، 1985.
- 8- أمارات إعجاب، جيان، ديوتاثيون برويتشال ، 1986 .

**** مانويل باثكث مونتالبان M. Vázquez Montalbán :**

- 1- تربية عاطفية (قصائد) ، برشلونة ، سيس بارال ، 1967 .
- 2- في ظل فتيات بلا ورد (قصائد) ، برشلونة ، الباركو ، 1973 .
- 3- غيرموتا في بلاد الغيرمينو ، برشلونة ، أناغراما ، 1973 .
- 4- وحدة المدير ، برشلونة ، بلانيتا ، 1977 .
- 5- جريمة قتل في اللجنة المركزية ، برشلونة ، بلانيتا ، 1981 .
- 6- ثلاث روايات مثالية ، برشلونة ، بروغيرا ، 1982 .
- 8- طور بانكوك ، برشلونة ، بلانيتا ، 1982 .
- 9- وردة الأسكندرية ، برشلونة ، بلانيتا ، 1984 .
- 10- عازف البيانو ، برشلونة ، سيس بارال ، 1985 .
- 11- تاريخ إسبانيا العاطفي ، مدريد ، إسباسا كالي ، 1986 .
- 12- بحار الجنوب ، برشلونة ، بلانيتا ، 1984 .
- 13- غاليندث ، برشلونة ، سيس بارال ، 1990 .
- 14- رجل عمري ، برشلونة ، بلانيتا ، 1990 .

**** مانويل باريوس Manuel Barrios :**

- 1- الخوف ، برشلونة ، بلانيتا ، 1959 .
- 2- الجريمة ، برشلونة ، دسستينو ، 1963 .
- 3- المهماز ، برشلونة ، دسستينو ، 1965 .
- 4- شاهد قبر سيد صغير ، برشلونة ، دسستينو ، 1972 .

**** مانويل غارثيا بينيوه Manuel G. Viñó :**

- 1- جحيم الملولين ، مدريد ، دار نشر إستيثير ، 1963 .
- 2- المنشأة 53 ، فيرمين أوريسارتي ، 1965 .
- 3- النصب ، مدريد ، ألفاغوارا ، 1967 .
- 4- ميثاق سيناء ، مدريد ، برنسا إسبانيولا ، 1968 .
- 5- مقهى العزاب ، برشلونة ، بلاثا إي خاتيس ، 1969 .

- 6- العقرب ، مدريد ، غوادا ، 1969 .
- 7- تاريخ ، مدريد ، غاليريا دي لويس ، 1975 .
- 8- التلوث ، مدريد ، دار النشر الإيروأوروبية ، 1982 .

**** مانويل فراند Manuel Ferrand :**

- 1 - المعسكر الآخر ، برشلونة ، دار نشر غاربو ، 1967 .
- 2 - و الليل فوق كاهله ، برشلونة ، دار نشر بلانيتا ، 1968 .
- 3- رسالة مفتوحة لوليد إسباني ، مدريد ، الباروك ، 1974 .
- 4- الغريبة ، برشلونة ، 1974 .
- 5- المنافقون ، برشلونة ، بلانيتا ، 1975 .
- 6- شوارع أشيلية ، برشلونة ، بلانيتا ، 1976 .
- 7- الطبيعة في أشيلية ، مدريد ، إنكافو ، 1977 .

**** مانويل لونغاريس Manuel Longares :**

- 1- المريض ، مدريد ، إديتوريال ناثيونال ، 1964 .
- 2- رواية المشد ، برشلونة ، سيس بارال ، 1979 .
- 3- عساكر بابيا الصغار ، برشلونة ، سيس بارال ، 1984 .

**** مريثيس فورميكا Mercedes Fórmica :**

- 1 - مونتي دي سانشا ، برشلونة ، دار نشر لويس دي كارالت ، 1950 .
- 2 - المدينة المفقودة ، برشلونة ، دار نشر لويس دي كارالت ، 1950 .
- 3 - إلتاماس ، مدريد ، دار نشر ثيد ، 1963 .

**** مريثيس سليماشيس Mercedes Salisachs :**

- 1 - الصباح الأول ، الصباح الأخير ، برشلونة ، دار نشر بلانيتا ، 1955 .
- 2 - الدرب الوسيط ، برشلونة ، دار نشر لويس كارالت ، 1956 .
- 3 - بعيدا عن القضبان ، مدريد ، صادرة عن جمعية أصدقاء التاريخ ، 1956 .

- 4 - وصلت امرأة إلى القرية، برشلونة، دار نشر بلانيتا ، 1956 .
- 5 - موسم الكرم ، برشلونة ، دار نشر برغارا ، 1960 .
- 6 - فصل الأوراق الصفراء ، برشلونة ، دار نشر أرغوس - برغارا ، 1963 .
- 7 - حكمة خافتة ، برشلونة ، دار نشر بلانيتا ، 1973 .
- 8 - غنغرينا ، برشلونة ، دار نشر بلانيتا ، 1975 .
- 9 - الحضور ، برشلونة ، أرغوس - برغارا ، 1979 .
- 10 - أنقاض ، برشلونة ، دار نشر برغارا ، 1981 .
- 11 - سيمفونية الذباب ، برشلونة ، بلانيتا ، 1982 .

**** مونسيرات روتش Montserrat Roig :**

- 1- موسم الكرز ، برشلونة ، أرغوس بيرغارا ، 1978 .
- 2 - الساعة البنفسجية ، برشلونة ، أرغوس ، برغارا ، 1978 .
- 3- وداعا رامونا ، برشلونة ، أرغوس بيرغارا ، 1980 .
- 4- ليل و ضباب . القتلونيون في معسكرات النازي (الطبعة الثانية، برشلونة، بينينسولا، 1980).
- 5- الأوبرا المعتادة، برشلونة ، أرغوس و برغارا ، 1980 .
- 6- تعلم العاطفة ، برشلونة ، أرغوس و برغارا ، 1981 .
- 7- نساء يبحثن عن إنسانية جديدة ، برشلونة ، سالبات ، 1981.
- 8- المياه المذهبة ، (الطبعة الثانية : برشلونة ، بلاثا إي خانيس ، 1985) .
- 9- سحرة الكلمة ، برشلونة ، مارتينث روكا، 1985.
- 10- أغنية الصبا، برشلونة، بينينسولا ، 1990 .

**** ميداردو فرايلسي Medardo Fraile :**

- 1- في الضوء تتبدل الأشياء ، توريلايغا ، دار نشر كانتالايديرا ، 1959.
- 2- قصص حقيقية ، مدريد ، دار النشر الوطنية ، 1964.
- 3- مكتشف العلم و قصص أخرى ، مدريد ، برنسا إسبانيولا ، 1970.
- 4- الأيام المعدودة ، مدريد ، دار نشر دونثيل ، 1972.

5- صمويل روس (1904-1945) ، نحو جيل بلا نقد ، مدريد ، برنسا إسيانيولا ، 1972.

6- كتاب الأمثلة ، مدريد ، دار نشر إيميسا ، 1979.

7- الديك في موعده ، مدريد ، دار نشر أنابا ، 1987.

8- بين قوسين ، مدريد ، دار نشر أمريكاناس ، 1988.

9- سانتا إنغراثيا ، رقم اثنان وثلاثة ، مدريد ، أنابا ، 1989.

10- مسرح الفصل الواحد في إسبانيا (1940-1952) ، مدريد ، كاتدرا ، 1989.

**** ميغل بونيوييل Miguel Buñuel:**

1- نرسييس تحت الماء ، مدريد ، دونثيل ، 1959 .

2- عالم يتسع للجميع ، برشلونة ، بلاثا إي خانيس ، 1963 .

**** ميغل ديليبيس Miguel Delibes:**

1- ظل شجرة السرو ممتد ، برشلونة ، دار نشر دستينو ، 1948.

2- مازال الوقت فمرا ، برشلونة ، دار نشر دستينو ، 1949.

3- الطريق ، برشلونة ، دار نشر دستينو ، 1949.

4- ابني المعبود سيسي ، برشلونة ، دار نشر دستينو ، 1953.

5- يوميات صياد ، برشلونة ، دار نشر دستينو ، 1955.

6- روائي يكتشف أمريكا ، مدريد ، دار النشر الوطنية ، 1956.

7- القيلولة و رياح الجنوب ، برشلونة ، دار النشر دستينو ، 1957.

8- يوميات مهاجر ، برشلونة ، دار النشر دستينو ، 1958.

9 - الورقة الحمراء ، برشلونة دار النشر دستينو ، 1959.

10- الجرذان ، برشلونة ، دار النشر دستينو ، 1962.

11- خمس ساعات مع ماريو ، برشلونة ، دار النشر دستينو ، 1966.

12- قصة غريق ، برشلونة ، دار النشر دستينو ، 1969.

13- الأمير المخلوع ، برشلونة ، دار النشر دستينو ، 1973.

14- حروب أسلافنا ، برشلونة ، دار النشر دستينو ، 1975.

- 15- استغاثة ، برشلونة ، دار النشر دسطينو ، 1976.
- 16- صوت السيد كايو المتنازع عليه ، برشلونة ، دار النشر دسطينو ، 1978.
- 17- القديسون الأبرياء ، برشلونة ، دار النشر بلانيتسا ، 1981.
- 18- رسائل حب من عجوز شهواني ، برشلونة ، دار النشر دسطينو ، 1981.
- 19 - 377 أ ، خامة بطل ، برشلونة ، دار النشر دسطينو ، 1987.

****ميجل سانشث أوستيث Miguel Sánchez-Ostiz**

- 1- قصائد : رواق الهروب ، برشلونة ، بيكتور بوثانكو ، 1979 .
- 2- ممالك وهمية ، بمبلونة ، كاخا دي أوريوس ، 1982 .
- 3- أوراق واهم ، بامبلونة ، كاخا دي أوريوس ، 1980 .
- 4- ثمر القمر ، مدريد ، تريسي ، 1984 .
- 5- ضيعة الأمريكى ، مدريد تريسي ، 1987 .
- 6- حانة طنجة ، برشلونة ، سيس بارال ، 1987 .
- 7- الوهم الكبير ، برشلونة ، أناغراما ، 1989 .

****ونسلو فرناندث فلورث Wenceslao Fernández Flórez**

- 1- بولبيرتا ، مدريد ، مكتبة ورثة إرناندو ، 1917.
- 2- تسلل لص (الطبعة الثانية ، مدريد ، بويو ، 1920) .
- 3- سر باربا أثول ، مدريد ، أتلاتيدا ، 1925 .
- 4- المسلات السبع ، مدريد ، أتيتيدا ، 1926 .
- 5- آل غومار ، مدريد ، ريادينيرا ، 1928 .
- 6- من لم نذهب إلى الحرب ، مدريد ، ريناثيميتو ، 1930 .
- 7- مغامرات الفارس روخيليو دي أمارال ، مدريد ، بويو ، 1933 .
- 8- الآثم كارابال ، سرقسطة ، ليبريريا خينيرال ، 1938 .
- 9- جزيرة في البحر الأحمر ، مدريد ، إيديثيونيس إسبانيولاس ، 1942 .
- 10- الغابة الحية ، سرقسطة ، ليبريريا خينيرال ، 1943 (طبعة أنايا ، 1986) .
- 11- الأعمال الكاملة ، مدريد ، أغيلار ، ستة أجزاء ، 1945 (الطبعة الأخيرة ،

1969).

12- نظارات إبليس (الطبعة الثامنة ، مدريد ، إسبانيا كالي ، 1967) .

13- الرجل الذي اشترى سيارة ، الطبعة السابعة ، مدريد ، إسبانيا كالي ، 1976) .

* * *

المحتويات

الصفحة

الباب الأول الواقعية الجديدة

- 1 أوج الواقعية الجديدة 13
- 2 إضافة كاتب مكرس إلى الواقعية الجديدة ، كاميلو خوسيه ثيلا : 29
- 3 شئ ما أكثر من واقعية جديدة 37
- 4 نضج كاتب : ميغل ديليس 49
- 5 ميداردو فرايلي ، قصاص 69
- 6 جدل حول منتخب أعمال سردية 73

الباب الثاني الرواية في الستينيات

- 7 تيارات شتى 79
- 8 من التيارات الأدبية في تلك الحقبة : الرواية الميتافيزيقية 85
- 9 الاتجاهات الأدبية خلال تلك الحقبة : تفوق الفانتازيا 101
- 10 الاتجاهات الأدبية في الستينيات : الرواية التجريبية 107
- 11 بزوغ نجم كاتب بدأ مشواره مع الواقعية الجديدة : 115
- 115
- 12 جوائز أدبية 129
- 13 أوج رواية الخيال العلمي 141
- 14 رحيل روائي عظيم : إغناثيو ألدريكوا 147
- 15 ابداعات كاتب تقليدي : رامون سوليس 153
- 16 الرواية النسائية 159
- 17 تقييم عام لعقد الستينيات : بشائر عقد جديد 185

الباب الثالث
العشرون عاماً الأخيرة في السرد
(1970 - 1990)

193	18 غونثالو تورنتي بايستير
209	19 جائزة بلاتينا 1971 لكاتب شهير : خوسيه ماريا خيرونيا
217	20 عالم و دلالة أعمال خوان مارسيه
227	21 رواج أعمال اثنين من كتاب المنفى في السبعينيات
243	22 الرواية الأندلسية مثار جدل في السبعينات
	23 اختبار للسرد الروائي لعام 1980 انطلاقاً من جائزتي بلاتينا الأولى والثانية
247	المغامرة في صعود
255	24 خوان غويتيسولو في الثمانينيات
261	25 خوسيه ماريا غيلبتو ، و خوسيه مانويل كبايرو بونالد
267	26 مشهد الأدب في 1981
281	27- أعمال كاتبين تنتميان إلى هذه الفترة
289	28- الرواية الشابة في أسبانيا عام 1982
295	29- التحول والوضع الحالي للرواية التاريخية
317	30- إصرار و حضور الرواية النسائية من المرحلة السابقة
325	31- أعمال ناجحة جماهيرياً في عام 1982 ، أعمال أخرى
335	32- 1987 : حضور كتاب راسـمـيـن
345	33- ماريا ثمرانو : جـائـزة ثريانتس 1988
355	34- نجاح كتاب مكرمين خلال عام 1989
361	35- أحدث التيارات الأدبية
399	36- أحدث الروائيين
453	فهرس الأعمال

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد درويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مدهو يانيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقي جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كارييتكوف	ت : أحمد الحضري
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللساني	ميلكا إفتيش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس فريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أنثرو س. جوى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد مقصم وعبد الجليل الأزني وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوافا شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إيوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفي
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : لطفي عبد الوهاب / فاروق القاضي / حسين الشيخ / منيرة كروان / عبد الوهاب علوب
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بدوى
١٨ - الشعر النسائي فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى / بدوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صعد بهرنجي	ت : ماجدة العناني
٢٢ - منكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصري
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك يارنر	ت : بكر عباس
٢٥ - مشوى	مولانا جلال الدين الرومي	ت : إبراهيم السوقي شتا
٢٦ - بين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبة
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنة
٢٩ - الموت والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بتر النيب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مدهو يانيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الطوجي / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	بيفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمي
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هويكز	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : د. حصة إبراهيم المنيف

٢٥ - الأسطورة والحدائق	بول . ب . نيكسون	ت : خليل كلفت
٢٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٢٧ - واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٢٨ - نقد الحدائق	ألن تورين	ت : أنور مغيث
٢٩ - الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عبد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عطف أحمد / إبراهيم قحى / مصود ملج
٤٢ - عالم ماك	بنجامين باربر	ت : أحمد محمود
٤٣ - الذهب المزدوج	أوكتايفو پاث	ت : المهدي أخريف
٤٤ - بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلي	ت : مارلين تادرس
٤٥ - التراث المفقود	روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد علي
٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتي
٤٩ - الإسلام في البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : مصدر برادة وعثمانى لليود ويوسف الشطكى
٥١ - مسار الرواية الإسبانية الأمريكية	داريو بيانوييا وخ . م بينياليستي	ت : محمد أبو العطا
٥٢ - العلاج النفسى التدمي	بيتر . ن . نوفاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣ - الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحي
٥٥ - ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت : علي يوسف علي
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود علي مكي
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطي
٥٨ - مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ - المحبرة	كارلوس مونيث	ت : السيد السيد سهيم
٦٠ - التصميم والشكل	جوهانز ايتين	ت : صبرى محمد عبد الفتى
٦١ - موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
٦٢ - لغة النص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى .
٦٣ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ - خمس مسرحيات أنطلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد اللطيف عبد الطيم
٦٧ - مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدي أخريف
٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ - العالم الإسلامى فى أولئ القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج روبريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد

- ٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرعى داريو فو
٧٢ - السياسى العجوز ت - س - البوت
٧٣ - نقد استجابة القارئ جين . ب . توميكنز
٧٤ - صلاح الدين والمماليك فى مصر ل . ا . سيمينوفنا
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية أندريه موروا
٧٦ - جاك لانكر واغواء القليل النفسى مجموعة من الكتاب
٧٧ - تاريخ النقد الألبى الحديث ج ٢ رينيه ويليك
٧٨ - العولة : لنظرية الاجتماعية والثقافة الكونية رونالد روبرتسون
٧٩ - شعرية التأليف بريس أوسينسكى
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع» ألكسندر بوشكين
٨١ - الجماعات المتخيلة بنديكت أندرسن
٨٢ - مسرح ميغيل ميغيل دى أونامونو
٨٣ - مختارات غوتفريد بن
٨٤ - موسوعة الألب والنقد مجموعة من الكتاب
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية) صلاح زكى أقطاي
٨٦ - طول الليل جمال مير صاقي
٨٧ - نون والقلم جلال آل أحمد
٨٨ - الابتلاء بالتقرب جلال آل أحمد
٨٩ - الطريق الثالث أنتوني جينز
٩٠ - وسم السيف ميغل دى ترياتس
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق يارير الاسوستكا
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح كارلوس ميغل
الإسباني وأمريكي المعاصر
٩٣ - محدثات العولة مايك فينرستون وسكوت لاش
٩٤ - الحب الأول والصحية صمويل بيكيت
٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني أنطونيو بوينو بايخو
٩٦ - ثلاث زنيقات ووردة قصص مختارة
٩٧ - هوية فرنسا فرنان برودل
٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى نماذج ومقالات
٩٩ - تاريخ السينما العالمية بيقيد روينسون
١٠٠ - مساعلة العولة بول هيرست وجراهام تومبسون
١٠١ - النص الروائى (نقليات ومناهج) بيرنار قاليط
١٠٢ - السياسة والتسامح عبد الكريم الخطيبى
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آباء عبد الوهاب المؤيد
١٠٤ - أويرا ماهوجنى برتوات بريشت
١٠٥ - منخل إلى النص الجامع جيرارچينيت
١٠٦ - الألب الأندلسى د. ماريا خيسوس روبييرامتى
- ت : حسين محمود
ت : قواد مجلى
ت : حسن ناظم وعلى حاكم
ت : حسن بيومى
ت : أحمد برويش
ت : عبد المقصود عبد الكريم
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : أحمد محمود ونورا أمين
ت : سعيد الغامى وناصر حلاوى
ت : مكارم الغمرى
ت : محمد طارق الشرقاوى
ت : محمود السيد على
ت : خالد المعالى
ت : عبد الحميد شيحة
ت : عبد الرازق بركات
ت : أحمد فتحى يوسف شتا
ت : ماجدة العنانى
ت : إبراهيم الدسوقي شتا
ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
ت : محمد إبراهيم مبروك
ت : محمد هناء عبد الفتاح

ت : نادية جمال الدين
ت : عبد الوهاب علوب
ت : فوزية العشماوى
ت : سرى محمد محمد عبد اللطيف
ت : إيوار الخراط
ت : بشير السباعى
ت : أشرف الصباغ
ت : إبراهيم قنديل
ت : إبراهيم فتحى
ت : رشيد بنحو
ت : عز الدين الكتانى الإبريسى
ت : محمد بئيس
ت : عبد الغفار مكلوى
ت : عبد العزيز شويل
ت : د. أشرف على دعور

١٠٧ - صورة القذافي في الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨ - ثلاث براسات عن الشعر الكُنلىسى	مجموعة من التقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ - حروب المياه	جون بولوك وعادل بروبش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسييس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - سرجهتا حملا كونجى وسكان المستنق	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرجينيا وولف	ت : سمىة رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : ليس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنيل	ت : بإشراف/ رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الليل الصغير فى كتلية المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وايزابيل كمال
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : د/ منيرة كروان
١٢٣ - إمبراطورية العشانية وعلاقاتها الدولية	نيل الكسندر وفنادولينا	ت: أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكائب	جون جراى	ت : أحمد قزاد بليع
١٢٥ - التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديفى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ - فعل القراءة	فولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحى	ت : بشير السباعى
١٢٨ - الألب المقارن	سوزان باستيت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة	ماريا بولورس أسيس جاروته	ت : محمد أبو العطا وآخرين
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندرى جوندز فرانك	ت : شوقى جلال

(نحت الطبع)

مذكرات ضابط في الحملة الفرنسية	المختار من نقد ت . م . إليوت
غرام الفراعنة	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف
نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة	الشعر الأمريكي المعاصر
القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	الجانب الديني للفلسفة
صاحبة اللوكاندة	الولاية
التجربة الإغريقية : حركة الاستعمار والصراع الاجتماعي	ثقافة العولة
العنف والنبوة	حيث تلتقي الأنهار
خسرو وشيرين	النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس
العمى والبصيرة (مقالات في بلاغة النقد المعاصر)	المدارس الجمالية الكبرى
وضع حد	الإسكندرية : تاريخ ودليل
التليفزيون في الحياة اليومية	مختارات من الشعر اليوناني الحديث
أنطوان تشيخوف	بارسيفال
مختارات من المسرح الإسباني المعاصر	اثننا عشرة مسرحية يونانية
فلاحو الباشا	مصر القديمة التاريخ الاجتماعي
خطبة الإدانة الطويلة	الخوف من المرايا
تاريخ النقد الأدبي الحديث (الجزء الرابع)	العلاقات بين المتدينين والطمانين في إسرائيل
تشريح حضارة	عدالة الهنود
حكايات ثعلب	جان كوكتو على شاشة السينما
شامبوليون (حياة من نور)	الأرضة

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٧٩١٨ / ١٩٩٩

ÚLTIMA HORA DE LA NOVELA EN ESPAÑA

هذا الكتاب ثمرة أكثر من عشرين عاماً من ممارسة النقد الأدبي والأكاديمي المتركز في الأدب الإسباني المعاصر الذي يتبوأ فيه فن السرد مكانة مميّزة. وتغطي مادته القوس الزمني الممتد من منتصف القرن العشرين إلى مشارف التسعينيات، خاصة الأعوام العشرين الأخيرة. ومن مزايا هذا القرب، هذه المسافة القصيرة بين الإنتاج والاستقبال، أنه يقدم عدداً لا حصر له من المعلومات تخص أفق التوقعات الذي استقبلت في رحابه النصوص لحظة إنتاجها، ولأنه يؤسس كذلك لحقبة عظيمة الشتات في دراستها وفي تقديم النقد لها، إذ ليس في متناول أيديهم سوى بعض المقترحات حول ترتيب هذه الفترة من خلال دراسات منفردة ومقالات لم تبلغ درجة المرجعية الأكاديمية.

غير أن مقارنة لحظة الإنتاج والاستقبال تحملنا إلى أعمال الفكر فيما يتصل بالدروب التي يسلكها الأدب، بغض النظر عن المقولات الشائعة حول هذه الدروب والتي روجت لها آراء صيغت من عناصر مبالغة وخارجة عن نطاق الأدب. وأما هذا المجلد فيرمى إلى إضافة عنصر جديد: معلومات وبيانات عن استقبال النص بعد كتابته مباشرة، إذ هي نقطة المرجعية المبدئية. وبذا يتحقق ترابط مادة هذا المجلد سواء بإضافة معلومات جديدة أو

باستكمال التحليل النقدي لموضوعات و لمؤلفين لم يكن في وسعنا حذفهم لدى ترسيم مشهد الرواية في الفترة التي نتصدى لها. بيد أنه لا الكتاب ولا الاتجاهات الأدبية المقدمة هنا تناولوا بنفس العمق بسبب تنوع مشاربهم، كما أن التحليل المتأنى لم يبلغ كل من أسهم بأعماله السردية. على أن هذا المجلد يقدم أيضاً تحليلاً لنصوص وتعريفاً بمؤلفين لم نكن نعرف عنهم الكثير.

ومع ذلك، ليس لأي مشهد لفترة قريبة على هذا النحو أن يدعى الشمول. وإنما الغرض هو تقديم أداة عمل، مجموعة من الحقائق والمقترحات يسهل الرجوع إليها، موجهة خاصة إلى من يريد ولوج عالم على مثل هذا النحو من الرحابة والتنوع كعالم الرواية.

